

## ІСТОРІЯ ВИВЧЕННЯ СОЛО ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ

УДК 785.12 (091)

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2025.322625>

**Володимир Салій**, кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки  
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка  
**Наталія Сторонська**, кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер,  
доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки  
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

### ІСТОРІЯ ВИВЧЕННЯ СОЛО ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ

У статті розглянуто питання пов'язане з розвитком інструментального соло духових інструментів у контексті еволюції симфонічного оркестру. Визначено сутність поняття "оркестрова концепція" та з'ясовано фактори, що її формують. Доведено зв'язок між еволюцією соло та розвитком оркестру. Проаналізовано фактори, які сприяли виникненню та розвитку соло духових інструментів в оркестрі. Солістична роль в оркестрі розглядається як відображення процесів змін, що відбуваються всередині оркестрової концепції.

**Ключові слова:** інструментальне соло; симфонічний оркестр; оркестрова концепція; духові інструменти; еволюція оркестру.

**Літ. 9.**

**Volodymyr Saliy**, Ph.D. (Pedagogy), Associate Professor,  
Associate Professor of the Music-Theoretical Disciplines and Instrumental Training Department,  
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University  
**Nataliia Storonska**, Ph.D. (Art), Leading Concertmaster,  
Associate Professor of the Music-Theoretical Disciplines and Instrumental Training Department,  
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

### THE HISTORY OF STUDYING SOLO WIND INSTRUMENTS IN THE CONTEXT OF THE EVOLUTION OF THE SYMPHONY ORCHESTRA

The article deals with the issue related to the development of the instrumental solo of wind instruments in the context of the evolution of the symphony orchestra. The essence of the concept of "orchestral concept" is determined and the factors that shape 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 solo wind instruments in the orchestra were analyzed.

The orchestra is one of the most prominent phenomena in the history of culture. Researchers of symphonic music of any composer also study the orchestra, since changes in orchestral forms reflect not only general trends in the development of musical art but also individual features of the interpretation of orchestral aspects by each composer. When analyzing symphonic works, the orchestra undoubtedly occupies a central place. However, even in compositions written for individual instruments, one can notice the influence of orchestral genres. The study of the orchestra as whole and individual orchestral techniques has been going on for almost two centuries, but even today many aspects of orchestral discourse remain insufficiently studied. This concerns topics such as the peculiarities of orchestral thinking, specific techniques of orchestral performance, their dramaturgical significance, and the difference in interpretations by composers of different styles.

The relevance of the study is due to the fact that wind instrument solos, despite their significant prevalence in symphonic music, have not yet been thoroughly considered in a comprehensive manner. There are no fundamental scientific works that explore their solos as a specific way of orchestral presentation, a dramatic element and a means of expressiveness. Thus, although solos are widely used, there are very few studies of this phenomenon.

**Keywords:** instrumental solo; symphony orchestra; orchestral concept; wind instruments; the evolution of the orchestra.

**Постановка проблеми.** 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. Про-

те, навіть у композиціях, написаних для окремих інструментів, можна помітити вплив оркестрових жанрів. Дослідження оркестру загалом 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.

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

Питанню вивчення історії соло духових інструментів у контексті еволюції симфонічного оркестру присвячені праці Р. Вовка [2], В. Громченка [3], Г. Лагдишука [6], В. Посвалюка [7], В. Ракоч [8] та ін.

**Мета статті** – проаналізувати історію вивчення соло духових інструментів у контексті еволюції симфонічного оркестру.

**Виклад основного матеріалу.** Дослідження еволюції оркестру є складним і багатограним питанням, тому науковці підходять до нього з різних перспектив. Виділяють чотири основні напрями вивчення цієї еволюції: через аналіз тлумачень понять “інструментування” і “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” і “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 “акомпанемента”, 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 віддають 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” [8, 4].

Вивчення оркестру неможливе без аналізу окремих інструментів у відповідному історичному, соціальному та культурному контекстах. Серед праць українських дослідників, присвячених появі, розвитку й еволюції музичних інструментів як у сольному, так і в ансамблевому чи оркестровому виконанні, варто зазначити: монографію В. Апатського [8, 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 [2], 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 [3], присвячену перетворенню шалюмо на кларнет із акцентом на їхнє співіснування та формування кларнета в оркестрі Мангейму; дослідження Г. Лагдишука [6], яке розглядає тромбон і розвиток технік гри на ньому, хоча питання гри тромбона в оркестрі залишаються недостатньо висвітленими; монографію В. Посвалюка [7], яка пропонує глибокий аналіз становлення мистецтва гри на трубі, зокрема із широким використанням прикладів застосування цього інструменту в симфонічному оркестрі.

Дослідження тембру є невід’ємною частиною вивчення історії оркестру. Темброва драматургія, взаємодія тембру з образом, звучанням оркестру та формоутворенням постійно привертають увагу дослідників. Цей напрям досліджень активного розвитку, зумовленого появою значного обсягу музичних творів, які дали змогу систематизувати й узагальнити аналіз тембрової складової симфонічної музики, набув порівняно недавно. В українському музикознавстві варто відзначити праці: Ю. Іщенко [8, 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” [4, 3]; О. Жаркова [8, 17], яка аналізує драматургічні функції тембру, підкреслюючи його здатність “наочно” демонструвати “рух оркестрування”. Думка про те, що соло забезпечує “індивідуальне” звучання, а натомість груповий тембр створює “узагальнений”, об’єктивний характер подачі матеріалу, залишається справедливою і відображає важливу роль тембру в оркестровій драматургії [8, 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 із 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 та їх можливостей) і творчості (естетичне оркестрування та імплементація ідей у партитуру). На думку К. Губо, кожна нова оркестрова концепція постає як "сузір'я композиційних та інституційних практик", що робить його підхід найбільш комплексним і цілісним [9, 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 працю В. Апатського [8, 19]. Він зосередився на історії духових інструментів, розглядаючи їхню еволюцію як невід'ємну частину розвитку оркестру. Науковець висловлював думку, що оркестрові колективи існували вже за часів Стародавньої Греції, зазначаючи, що вони включали "майже всі відомі тоді інструменти" [8, 19]. Однак ця позиція є дискусійною, адже відсутнє уточнення кількісних і якісних характеристик, які визначають ансамбль як оркестр. Схожі припущення висловлював і С. Бородавкін [8, 19], хоча його погляди часто супро-

в'язувалися 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". С. Бородавкін критикував позицію Карса, вважаючи її "обмеженою, зумовленою часом написання" [1]. О. Войтенко торкався історичної ретроспективи оркестру, пропонуючи цікаві спостереження щодо переломних моментів у його еволюції [8, 20]. С. Коробецька досліджувала оркестровий стиль, представивши найбільш повне монографічне дослідження з цього питання в українському музикознавстві [5]. Хоча у її роботі термін "оркестрова концепція" не використовується в узагальнювальному 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, дає змогу 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 у суспільстві протягом визначеного часу. Це розуміння ґрунтується на спільних або схожих підходах до основних принципів функціонування оркестру.

Кожна оркестрова концепція виникає у результаті впливу взаємопов'язаних музичних і немусичних факторів. Композитори, що працюють у межах однієї концепції, привносять індивідуальне бачення, проте ці відмінності не настільки сутєві, 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 часто 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, переважного 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 треба вивчати на стику музичних і технічних наук, зміну ролі оркестру в суспільстві – на межі музики й соціальних наук, а мистецький напрям, що домінує, – 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 і на статусі музиканта, що відображалося 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 відбиток на трактуванні оркестру. XVIII ст. 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 ст., 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 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 ст. 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 ст. Зросла також популярність приватних оркестрів, які певною мірою мали своє коріння в “24 скрипках короля” Людовика XIII. Як зазначає Е. Долан, кінець XVIII ст. став переломним моментом в історії музики, відкривши “еру піднесення оркестру” [9, 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 немусичні чинники необхідно 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 й 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 [8, 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 резуль-

таті кожен тембр-інструмент набув більшої значущості, а роль соліста всередині оркестру стала настільки вагомою, що він міг конкурувати із солістом поза ним.

На стику естетики, культури та музики треба 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 у складі інструментів оркестру яскраво відображали перехід від старої концепції до нової. Відмова від *basso continuo* призвела до виключення клавесину та органа із оркестрового складу, що стало символом завершення барокової епохи та виникнення нового типу оркестру. Перехід від XVII до XIX ст. ознаменувався утвердженням нових або маловідомих раніше інструментів в оркестрі. Зокрема, кларнет, який з 80-х рр. XVIII ст. 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 типовими 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 непрямої вплив оперного мистецтва на оркестр. В Італії, де голос традиційно мав пріоритет, оркестр залишався у 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 [8, 29].

Розширення програмності однозначно вплинуло на роль соло в оркестрі: персонаж “активував” звучання інструмента, що давало змогу 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 загалом.

**Висновки.** Отже, склалася взаємозалежність: з одного боку, розвиток інструментів, поява програмної музики та зростання уваги до колориту сприяли виникненню соло в оркестрі. З іншого, 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 загалом.

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 інструмента 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 приводили до модифікації функцій оркестру; формування нових філософських концепцій та їх розвиток; зміна художніх напрямів у 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.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Бородавкін С.О. Принципи оркестрового мислення Й.С. Баха : автореф. дис. .... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво”. Одеса, 1998. 22 с.
2. 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.
3. Громченко В.В. Кларнет в оркестрі XVIII століття як прогресивний композиторський засіб музичного смислотворення. *Теоретичні та практичні аспекти музичного*

**ІСТОРІЯ ВИВЧЕННЯ СОЛО ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ  
СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ**

сміслоутворення. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. Вип. 60. С. 134–140.

4. Денисенко М.Г. Темброва модальність у композиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво". Київ, 2006. 19 с.

5. Коробецька С.Ю. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність : монографія. Київ : Видавництво національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова, 2011. 332 с.

6. 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.

7. Посвалюк В.Т. Мистецтво гри на трубі в Україні. Київ : КНУКіМ, 2006. 400 с.

8. Ракочі В.О. Еволюція інструментального соло як відображення розвитку симфонічного оркестру кінця XVIII – початку XX століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво". Київ, 2016. 304 с.

9. Dolan E.I. The Orchestral Revolution: Haydn and the Technologies of Timbre. NY : Cambridge University Press, 2013. 290 p.

**REFERENCES**

1. Borodavkin, S.O. (1998). Pryntsyru orkestrivoho myslennya Y.S. Bakha [Principles of orchestral thinking of J. S. Bach]. *Extended abstract of candidate's thesis: speciality 17.00.03 "Musical art"*. Odesa, 22 p. [in Ukrainian].

2. Vovk, R.A. (2006). Klarinet u pershe storichchya yoho isnuvannya [Clarinet in the first century of its existence]. *Scientific Bulletin of the P. I. Tchaikovsky National Academy of Music: Collection of Articles*. Kyiv: P. I. Tchaikovsky National Academy of Music. Issue 41. pp. 40–49. [in Ukrainian].

3. Gromchenko, V.V. (2006). Klarinet v orkestri XVIII stolittya yak prohresyvnyi kompozytorskyi zasib muzychnoho smysloutvorennya [Clarinet in the 18th century orchestra as a progressive composer's means of musical meaning formation]. *Theoretical and practical aspects of musical meaning formation. Scientific Bulletin of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy: collection of articles*. Kyiv, P. I. Tchaikovsky National Music Academy. Issue 60. pp. 134–140. [in Ukrainian].

4. Denysenko, M.G. (2006). Tembroma modalnist u kompozitsiyi [Timbre Modality in Composition]. *Extended abstract of candidate's thesis: Specialization 17.00.03 "Musical Art"*. Kyiv, 19 p. [in Ukrainian].

5. Korobetska, S.Yu. (2011). Orkestrivnyi styl: teoriya, istoriya, suchasnist [Orchestral style: theory, history, modernity]. Monograph. Kyiv, 332 p. [in Ukrainian].

6. Lagdyshchuk, G.G. (2002). Vynyknennya i rozvytok trombonu [The emergence and development of the trombone]. Theory of play. Research. Experience. Memories: a collection of scientific and scientific-methodical works of the teaching staff of the school and the Academy. Issue 3. Kyiv, pp. 86–95. [in Ukrainian].

7. Posvalyuk, V.T. (2006). Mystetstvo hry na trubi v Ukrayini [The Art of Playing the Trumpet in Ukraine]. Kyiv, 400 p. [in Ukrainian].

8. Rakoczi, V.O. (2006). Evolyutsiya instrumentalnogo solo yak vidobrazhennya rozvytku symfonichnogo orkestru kintsya XVIII – pochatku XX stolit [The evolution of the instrumental solo as a reflection of the development of the symphony orchestra of the late 18th – early 20th centuries]. *Candidate's thesis: speciality 17.00.03 "Musical art"*. Kyiv, 304 p. [in Ukrainian].

9. Dolan, E.I. (2013). The Orchestral Revolution: Haydn and the Technologies of Timbre. NY: Cambridge University Press. 290 p. [in English].

Стаття надійшла до редакції 10.02.2025



*"Гарна картина рівноцінна гарному вчинку".*

Вінсент Ван Гог  
нідерландський художник

*"Пишу може передати тільки живопис".*

Гюстав Моро  
французький художник

*"Науку може всякий вивчити – один з великою, інший з меншою працею. Але від мистецтва отримує кожен стільки, скільки він сам в змозі дати".*

Артур Шопенгауер  
німецький філософ

*"Будь-яке щире задоволення витонченим є саме по собі джерело моральної краси".*

Костянтин Ушинський  
український педагог

