

УДК 78.071.1(477.54)(092):[785.1.031.4:781.63]  
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-28>

**Андрій СТРИЛЕЦЬ,**  
orcid.org/0000-0002-4134-4403  
професор кафедри народних інструментів України  
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського  
(Харків, Україна) andryconductor@gmail.com

## «ВЕСНЯНКА» А. СТРИЛЬЦЯ: ПРИНЦИПИ АВТОРСЬКОЇ ОРКЕСТРОВКИ

Статтю присвячено аналізу принципів авторської оркестровки у творі «Веснянка» А. Стрільця для сучасного українського оркестру народних інструментів. Основну увагу зосереджено на специфіці переосмислення первинного тексту для баяна соло в оркестровій версії, а також на виявленні закономірностей темброво-фактурної організації, що формують цілісну концепційно-стильову модель твору. Актуальність дослідження зумовлена недостатньою розробленістю проблеми авторського оркестрування власних композицій у сучасному музикознавстві та зростанням інтересу до новітнього репертуару для оркестрів народних інструментів. Метою статті є виявлення провідних принципів оркестрового мислення А. Стрільця на матеріалі «Веснянки» та визначення ролі вихідного баянного тембру у формуванні оркестрової партитури. У процесі дослідження використано концепційно-стильову модель аналізу, яка дозволяє простежити взаємозв'язок програмної ідеї, формоутворення, тематизму та оркестрових засобів.

Узагальнені результати аналізу свідчать, що оркестрова версія «Веснянки» зберігає масштаб і драматургічну логіку оригіналу, водночас суттєво збагачуючи його за рахунок тембрового розмаїття, поліфонізації фактури та активізації ритмічного чинника. Провідну роль у партитурі відіграє група баянів, яка виконує функцію своєрідного basso continuo та визначає характер фактурного ущільнення в туттійних і віртуозних епізодах. Оркестровка ілюструє принцип «видобування поліфонії» з гомофонної фактури, активне використання мішаних тембрів і варіантно-варіаційного розвитку тематизму, що корелює з жанровою природою веснянки як багатогранного фольклорного явища. Зроблено висновок, що оркестрова партитура «Веснянки» виявляє ознаки баянно-центричного мислення композитора і водночас формує яскраву, барвисту звукову модель весняного обрядового дійства.

**Ключові слова:** оркестровка, оркестр народних інструментів, баян, авторське оркестрування, веснянка, тембр, фактура.

**Andrii STRILETS,**  
orcid.org/0000-0002-4134-4403  
Professor at the Department of Folk Instruments of Ukraine  
Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts  
(Kharkiv, Ukraine) andryconductor@gmail.com

## “VESNIANKA” BY A. STRILETS: PRINCIPLES OF THE COMPOSER’S ORCHESTRATION”

The article is devoted to the analysis of the principles of authorial orchestration in *Vesnianka* by Andrii Strilets, examined within the context of the contemporary Ukrainian orchestra of folk instruments. The study focuses on the reinterpretation of the original bayan solo version in the orchestral score and on identifying the patterns of timbral and textural organization that shape the work’s integral conceptual and stylistic model. The relevance of the research lies in the insufficient scholarly attention to the problem of composers orchestrating their own works, as well as in the growing interest in new repertoire for folk instrument orchestras in Ukraine.

The aim of the article is to reveal the key principles of Strilets’s orchestral thinking as manifested in *Vesnianka* and to determine the role of the original bayan timbre in the formation of the orchestral texture. The study employs a conceptual and stylistic analytical model, which makes it possible to trace the interrelation between the programmatic idea, formal design, thematic development, and orchestration techniques.

The results of the analysis demonstrate that the orchestral version of *Vesnianka* preserves the overall scale and dramaturgical logic of the original composition while significantly enriching it through timbral diversity, increased polyphonization of texture, and the intensified role of rhythm. A central position in the score is occupied by the group of bayans, which functions as a kind of basso continuo and largely determines the degree of textural density in tutti and virtuosic episodes. The orchestration reveals a principle of “extracting polyphony” from a fundamentally homophonic texture, the extensive use of mixed timbres, and a variant-variational approach to thematic development. These features correspond to the genre nature of the *vesnianka* as a multifaceted folkloric phenomenon. The article concludes that the orchestral score of *Vesnianka* reflects a bayan-centered mode of compositional thinking while simultaneously creating a vivid and colorful sonic representation of a spring ritual scene.

**Key words:** orchestration, folk instrument orchestra, bayan, authorial orchestration, *vesnianka*, timbre, texture.

**Постановка проблеми.** В творчій діяльності А. Стрільця, заслуженого діяча мистецтв України (2022), доктора мистецтва (2022), професора кафедри народних інструментів України ХНУМ імені І. П. Котляревського (2025), поєднуються амплуа концертуючого баяніста, композитора, диригента, та аранжувальника, що зумовлює багатовекторність його підходів до роботи з оркестровим текстом. До появи оркестрової версії «Веснянки» композитор уже мав ґрунтовний досвід оркестрування баянних п'єс (зокрема «Вечір у горах», «На святі Вербунк» А. Гайденка), а також адаптації творів, написаних для інших масштабних складів, як-от Концертино для домри І. Ковача. Окрему сферу його діяльності становлять перекладення творів для народного оркестру, відмінних за складом, та реконструкції композицій Д. Клебанова, О. Стеблянка, Б. Алексеєва, Б. Міхеєва, що передбачає не лише тембровий розподіл матеріалу, а й стилістичне моделювання авторської манери.

Паралельно з практичною діяльністю А. Стрілець як науковець систематично вивчає партитури для оркестру народних інструментів, створені іншими композиторами (О. Стеблянко, В. Борисов, Д. Клебанов, І. Ковач, П. Гайдамака, А. Гайденко, Б. Міхеєв) (Стрілець, 2022), що в сукупності підтверджує актуальність дослідження принципів його роботи з музичним текстом.

**Аналіз досліджень.** Оркестрування активно вивчається в українському музикознавстві, прикладом чого можуть послужити нещодавні праці В. Богатирьова (2025), Д. Малога (2023), А. Стрільця (2022), Г. Савченко (2022). Г. Савченко обґрунтовує поняття оркестрового мислення, розглядаючи його як «засіб втілення смислових універсалій культури-контексту» і «темброво-фактурне інтонування» (Савченко, 2022). Дослідження В. Богатирьова підтверджує, що українське оркестрознавство сьогодні активно опановує методологію аналізу творів. Він пропонує власний підхід до аналізу оркестрових творів, розрізняючи «концепційно-стильову», «жанрово-детерміновану» та «історично-орієнтовану» моделі. «Концепційно-стильова» є найбільш універсальною і може застосовуватись в аналізі різнопланових творів. Особливої уваги дослідник тут приділяє програмі, точніше, концепції «окресленій в програмній назві», яка може диктувати принципи оркестровки (Богатирьов, 2025: 126). «Жанрово-детермінована» модель, в свою чергу, застосовується для творів, де жанр визначає «вибір інструментального складу, умови функціонування інструментів, їхню взаємодію, вибір комбінацій, узгодження за вертикальним показником,

оркестрові прийоми» (Богатирьов, 2025: 126). Про історично-орієнтоване оркестрування можна говорити у випадках стилізації та переважно роботи з «чужим» текстом, прикладом чому можуть послужити «Згадуючи великого Вівальді» В. Птушкіна або «Наталка Полтавка» О. Щетинського чи «Підгіряни» М. Вербицького в оркеструванні В. Богатирьова (Богатирьов, 2025: 130). В аналізі обраного нами твору найбільш актуальною є саме концепційно-стильова модель, що виходить з природи музичного матеріалу твору, органічно пов'язаного з українським фольклором, а також жанровим найменуванням «веснянка».

Прикладом дослідження оркестровки власних творів може послужити стаття Д. Малога, який розглядає «Сім коломийок» для скрипки соло (2022), пізніше інструментованих для симфонічного оркестру («Чотири коломийки», 2023–2024). Дослідник зазначає, що питання авторського оркестрування недостатньо розроблене у сучасному музикознавстві (Малий, 2023: 158). В результаті послідовного аналізу Д. Малий доходить до висновку, що оркестрування власних творів є особливим типом професійної діяльності, «практичною невербальною рефлексією» щодо власної творчості, тембровими переосмислення першоджерела, як «дозволяє представити його у новій якості» та «відкрити нові сенси і форми вираження його музичного матеріалу, створити його авторську інтерпретацію» (Малий, 2023: 175). Зрозуміло, що оркестрування твору для скрипки соло в порівнянні з творами для баяна є завданням іншого порядку, оскільки виникає потреба в значному ущільненні музичної тканини, вибудовування вертикалі, тоді як баян уже сам є інструментом «оркестральним» і має політембровий потенціал. Разом із тим питання оркестрування творів для баяна соло наразі залишається мало-висвітленим.

**Метою статті** є виявлення провідних принципів оркестрового мислення А. Стрільця на матеріалі «Веснянки» та визначення ролі вихідного баянного тембру у формуванні оркестрової партитури.

**Виклад основного матеріалу.** «Веснянка» для баяна соло була написана А. Стрільцем в 2018 році. Поява її оркестрової версії пов'язана із його діяльністю на посаді керівника оркестру народних інструментів, яку він обійняв в 2024, і взявся за розбудову актуального новітнього репертуару. За взірць оркестрового складу А. Стрілець взяв національний оркестр народних інструментів України (НАОНІ), який включає партії скрипок, альтів, бандури і цимбали. На думку композитора, він має ряд переваг, зокрема збільшену кількість

рухливих тембрів, тембральне розмаїття, хоча інструментування для нього значно складніше в порівнянні зі складом, який панував раніше (з домрами і балалайками як ключовими партіями).

«Веснянку» написано в формі, яка поєднує ознаки тричастинної репризності і сонатності. Твору притаманна багатотемність, однак можна виявити тяжіння усього комплексу веснянкового тематизму до двох основних полюсів – наспівно-ліричного і танцювально-запального, чергування яких визначає аналогії із сонатністю. Перша фаза форми включає проведення заклично-батьорої теми, що може асоціюватися із кривим танцем<sup>1</sup>. Її ладова основа – гуцульський лад (*cis* та *ais* в межах умовного *e-moll*). Друга (ц. 2), що починається висхідним повторним ходом на терцію і обіймає квартовий діапазон, в свою чергу, нагадує пісню «А ми просо сіяли», без точного цитування. Вона супроводжується півтоновим тональним зсувом (*f-moll*) – прийомом, який відіграє важливу роль в загальному тональному плані «Веснянки». Ця в цілому лірична тема, викладена з контрастним контрапунктом, змінюється активним «притоптуванням» (ц. 3), що нагадує енергію початкового кривого танцю і перетікає в етюдний епізод (цц. 4–5), де мелодико-ритмічна формула першої теми вгадується в лінії нижнього голосу, а в верхньому шарі фактури панують фігурації шістнадцятих. Водночас відбувається повернення в основну тональність (*e-moll*). Завершення першого розділу відзначено найбільш суттєвим темповим контрастом – з *Allegro* до *Lento* (ц. 6), в той час як перехід між серединою та репризою темпово згладжений. Епізод *Lento* являє собою мелодико-ритмічний і поліфонізований варіант початкової теми (ц. 1). Однак, незважаючи на заявлений тип розвитку і обіцяну плинність розгортання, він невдовзі переривається поверненням темпу *Allegro* (ц. 7), і притаманної початковій темі синкопованої формули, доповнюючись гострими різкими синкопованими співзвуччями в супроводі (секста з секундою). Тут же вводиться нова тема, що має танцювальний, коломийковий характер (ц. 8). Її джерелом є народна пісня «Ой, весна, весна». Згодом вона змінюється синкопованими формулами початкової теми твору, на які нанизуються щільні співзвуччя – мінорні тризвуки з секстою та зменшені – в пара-

лельному русі, що додає гостроти і терпкості в цілому тонально-діатонічному цілому. Після такої концентрації вертикалі напруга спадає, і тематизм ніби розсипається в коротких поспівках (ц. 10), де вгадуються елементи різних тем експозиції.

Реприза (ц. 11), незалежно від того, в контексті якої форми ми її тлумачимо, представляє динамізований, синтетичний (об'єднання трьох тем по вертикалі – «кривого танцю», контрапункту з «Просо» та «Ой, весна, весна»), а також дзеркальний варіант експозиції. Вона завершується закличними акордами, які відкривали «Веснянку». Гнучкість форми і тематичних взаємодій обумовлена перевагою варіантно-варіаційного розгортання тематизму із вільним комбінуванням різних поспівок, що асоціюються із жанром веснянки. Деякі з них мають майже цитатний характер, інші викликають алюзії до відомих інтонаційних зворотів, не переходячи в точне цитування. Мінливість, мозаїчність, які простежуються у викладі матеріалу водночас сприяють розкриттю ідеї веснянки як багатогранного явища.

Тональний план «Веснянки» відзначений значною кількістю зсувів в межах півтону або в споріднені тональності: *e-moll* – *f-moll* – *e-moll* (ц. 5) – *h-moll* (ц. 6) – *in d* (ц. 8) – *e-moll* (ц. 10) – *h-moll* (ц. 11) – *c-moll* (ц. 12). Розгорнутих модуляцій композитор уникає, віддаючи перевагу зіставленням або гармонічним переходам на кшталт руху паралельними тризвуками.

Початкова версія «Веснянки» була створена для баяна соло. В ній вже закладено потенціал оркестрово-тембрового розмаїття не тільки завдяки тематичним і фактурним контрастам, а й регістровці. Відкривається твір щільним звучанням регістру флейта+гобой+кларнет, змінюється більш прозорим кларнет+гобой / «баян» (ц. 1), приглушеним фаготом (ц. 2), потім – флейта+фагот / «орган» (ц. 3), а завершується експозиція регістровим *tutti* (цц. 4–5). В *Lento* повертаються кларнет+гобой (ц. 6). В репризі панує початкове поєднання флейта + гобой + кларнет (ц. 11).

Версія для народного оркестру написана для складу дерев'яних духових (флейта, кларнет *in B*), трьох баянів (I, II, бас), домр (прими I, II, альтові, басові), цимбалів, бандури, ударних (бас том, тарілка, трикутник), а також струнних смичкових (скрипки, альти, контрабаси). В цілому розподіл функцій нерідко нагадує ансамбль троїстих музик із пануванням мелодичної, ритмічної та басової функцій, в той час як розгорнуті мелодичні підголоски чи педалі відіграють значно менше ролі. Не в останню чергу це обумовлено танцювальністю деяких тематичних елементів.

<sup>1</sup> Кривий танець належить до різновиду веснянок – танків, які супроводжуються хороводними рухами, інколи визначаються як гайвки. Текстові варіанти його різні, але в музиці вгадуються моменти «притоптування», пританцювання, типові для руху по колу.

За масштабами оркестрова партитура фактично не відрізняється від оригінального тексту за виключенням епізоду *Lento*, подовженого на 2 такти кадансовими «доспівуваннями» ключової мелодичної поспівки і одного такту в кодї, де усім оркестром витримується співзвуччя. Початкові закличні репліки доручаються оркестровому *tutti*. Мелодичні фрази в дублюванні доручено усім високим інструментам (флейти, кларнети, домри прими, скрипки, альти), а також цимбалам (в малій октаві), тоді як у баянів (I, II) цей же матеріал відразу викладено в акордовому ущільненні. Бас баяну разом із бандурами і ударними доручається функція ритмічного підкреслення сильних долей і синкопа (між третьою та четвертою долями). Таким чином уже на рівні вступу простежується відмінність від оригіналу, яка полягає в прагненні до ритмічного урізноманітнення та загального посилення ролі ритму в партитурі.

Після такого щільного *tutti* прозоро і контрастно звучить ключовий синкопований мотив теми (ц. 1) у флейти та першого баяна в унісон, доповнений кларнетом та другим баяном, які його підхоплюють у вигляді переклички (тт. 7–8). Тим самим проступає ще одна відмінна риса оркестрової версії – поліфонізація фактури та тяжіння до імітаційного викладу. Вдруге цей же мелодичний елемент звучить оновлено, доповнюючись тембром бандури, яка стає колористичним «відзвуком» баяна та флейти.

Нове *tutti* (тт. 12–22) відзначено підключенням нового ударного – тарілки, яка утворює синкопу на першій долі. Завершує початкову фазу форми дзвін трикутника на останній долі такту (т. 22), в той час як решта інструментів паузують. Тим самим утворюється чітка цезура між розділами. Отже вже на рівні викладу першої теми можна стверджувати, що в оркестровій версії суттєво загострюється контраст – динамічний, фактурний, що в поєднанні з тембровим розмаїттям приводить до створення барвистої, об'ємної і в той же час – строкатої картини весняного дійства.

Глибокий контраст між початковою і другою темою (ц. 2, *f-moll*) зумовлений переключенням з *tutti* на мелодичне соло скрипок і цимбалів. Відзначимо, що в останній виконавській версії (Стрілець, 2025) партія цимбалів в цей момент взагалі не залучається, що дозволяє досягти ще прозорішого, ліричнішого звучання. Контрастний до мелодії підголосок доручається бандурам, які звучать в крихкому високому регістрі, протиставлені плинній лінії скрипок. Цей же елемент доручається і першому баяну, який нівелює тембровий контраст між смичковими і щипковими. Серед

нових фактурних шарів, яких не було в оригінальному тексті, з'являються педаль: тонічна педаль у бас баяна і альти, а також коротша педаль у флейт і кларнетів на тоніці в високому регістрі ( $f^2, f^3$ ), яка контрастує суцільній баянній. Як бачимо, навіть у додаткових підголосках панують міксти, мішані тембри із залученням різних оркестрових груп.

Поверненню щільного, маркатного, органного звучання в баянній версії (т. 38) відповідає нове оркестрове *tutti* (ц. 3), в якому не звучать лише ударні. Двоголосся оригінального тексту розподіляється наступним чином: лінія верхнього голосу доручається кларнету, другому баяну, домрам (примам і альтам), бандурам та скрипкам, в той час як решта виконують лінією нижнього, що рухається в зустрічному русі. Контрастує лише лінія флейти, які доручається функція нового мелодичного підголоску, викладеного в крупному ритмі.

«Етюдний» епізод (ц. 4) відзначений дорученням основного віртуозного матеріалу фігурацій баянам. При цьому лінію басу, яка є варіантом основної мелодичної лінії, виконують цимбали, басова домра, альти та контрабаси, а решті домр і скрипкам доручається варіант цієї лінії, ритмічно комплементарний. Окремими акордами його підтримують бандури, а у флейт та кларнетів вводиться контрапункт в крупному ритмі. Отже тут знову простежується доповнення оригінального тексту новими фактурними елементами.

Центральне *Lento* (ц. 6) ілюструє посилення поліфонічних рис фактури. Мелодична лінія вперше доручається першим домрам, і через три такти її підхоплюють скрипки, ніби у вигляді тональної відповіді, подібно до викладу теми експозиції фуги, хоча надалі структура лінії не повторюється. Водночас басовий контрапункт, який вступає трьома тактами пізніше, доручається бас баяну та цимбалам в унісон. Надалі йому ж вторять цимбали і альти, і пізніше – басова домра. Тим самим утворюється низка *quasi*-імітацій, яка надає фактурі об'ємності і поліфонічності.

Контраст із наступним *Allegro* (ц. 7) посилюється зміною тембрових пріоритетів на користь духових інструментів – мелодія доручається флейті, першому баяну та бандурам, які грають в унісон, а ритмічна пульсація – бас баяну, цимбалам та альтовим домрам. Тембровим переключенням позначений і наступний епізод, де з'являється тема «Ой весна, весна». Ключова мелодична поспівка викладається у першого та другого баянів та скрипок, а ритмічну і гармонічну функції так само ділять між собою бас баян, цимбали та альтова домра. Фактура додатково ущільнюється

лініями домри та кларнета, яким доручаються окремі тони септакордів, а також підкреслення руху паралельними тризвуками з затакту (т. 94). Готуючи наступне *tutti* (ц. 9), до них доєднуються друга домра із підголоском та бандура. Двошарова тканина оригінального тексту – акорди та бас, який нерідко рухається в паралель зі співзвуччями, розподіляється так, що фактично у кожній групі, окрім ударних, утворюється якщо не повний септакорд, то тризвук. Власне акордова фактура представлена в партіях першого та другого баянів, а у бандур звучить квартова вертикаль. Найвищі тони доручаються флейтам і першим домрам, а найнижчі – бас баяну та контрабасу. При цьому загальний оркестровий діапазон не виходить на межі того, що ми зустрічаємо у вихідному тексті.

Мотивні розсипи (ц. 10), що слідують за потужною кульмінацією, розподіляються між групами інструментів – флейти та домри виконують мотив із чотирьма шістнадцятими, а кларнет та бас баян із цимбалами – коломийковий мотив. Новий фактурний прошарок – підголосок в функції гармонічної педалі – доручено другому баяну. Далі перший елемент також підхоплюється другим баяном і його варіант викладається у скрипок. Після тонального зсуву в *h-moll* відбувається «обмін» ролями – тепер коломийковий мотив викладається у флейт, кларнетів та першого баяна, а також скрипок, а у першій домри – варіант початкового.

Реприза, відзначена одночасним поверненням трьох різних тематичних елементів експозиції в контрапункті (ц. 11), викликає необхідність у відповідному розподілі. Так двошарово-лінійна фактура перетворюється на чотири самостійних лінії. Синкопований мотив першої теми доручається домрам (I) та бандурам, підголосок з другої – бас баяну та цимбалам. Коломийковий мотив передається першому баяну, а в цей час ті інструменти, які розпочали мелодичну лінію, починають грати гармонічні педалі. Окрема педаль на тоніці, що надалі зміниться ходом на тритон (*h-f*), звучить в партії альтової домри.

Подальший виклад цього тематизму з переходом до фігурацій шістнадцятих в оригіналі звучить в двоголосі (тт. 125–131), однак в оркестровій версії відбувається ущільнення фактури. Коломийкова тема викладається одночасно у п'яти інструментів різних груп (кларнет, перший баян, скрипка, цимбали), при цьому у цимбалів звучить дещо змінений варіант. Лінія басу із педалями виконується чотирьма інструментами (другий баян, бас баян, басова домра та контрабас). В свою чергу альтова домра та бандури підтримують звучання окремими акцентованими співзвуччями на

сильних долях такту. Також вводиться бас том для підкреслення різних долей такту.

Ще щільнішою стає фактура в останньому чотиритакті (тт. 130–133) перед поверненням вступних закличних акордів (ц. 12). Тут партії баянів (I, II) охоплюють фігурації в ритмі шістнадцятих, що нагадують про заключну тему експозиції, коломийковий мотив звучить в партіях домр (I, II), а його ритмічно спрощений варіант – у бас баяна, цимбалів, альтів і контрабасів. Скрипкам доручається ще одна модифікація мотиву, бандурам – акорди, що підкреслюють сильні долі, а у альтової домри звучить педаль.

Фінальне *tutti* (ц. 12) із пульсуючими акордами, підкресленими *marcato*, є аркою до початку твору і виконує функцію коди. Втім, ролі інструментів тут дещо змінюються. Дерев'яні духові викладають свій варіант основного мотиву без пульсації шістнадцятими, у баянів тема звучить в наближеному до оригіналу акордовому вигляді, у щипкових і скрипок вона зберігає таку ж ритмічну структуру, але викладена в одноголосі. Лінії контрабаса, басової домри і цимбалів дублюються. Бандурам доручаються дзвінки акорди, і супроводжує оркестрове *tutti* пульсація бас тому. Всі ці функції зберігаються до завершення твору. В порівнянні із оригіналом тут подовжується септакорд VI ступеня (в контексті *c-moll – as-es-c-ges*), що береться усім оркестром. В версії для баяна він звучить чотири чверті (тт. 144–145), а в оркестровій – сім чвертей (тобто 2 такти + 1 доля, тт. 147–149), тим самим сягаючи своєї повнозвучності на *fortissimo* і з підтримкою пульсації ударних. Завершальний тонічний тризвук (*c-moll*) тепер звучить не на сильній долі, а розподілено на дві, при цьому основна маса оркестру грає його саме на слабкій долі, підкреслюючи *sforzando*.

Оцінюючи палітру штрихів і відтінків виконання, можна помітити, що вони незначно відрізняються від версії для баяна соло. При цьому, наприклад, в викладі другої теми (ц. 2) зникає ремарка *legato dolce*, але ліги у скрипок і цимбалів підкреслюють необхідність зв'язної гри. Натомість в центральному *Lento* (ц. 6) поєднання *legato, espressivo* і динамічного відтінку *mezzo piano* зберігається. Так само залишається незмінною комбінація *legato* та *staccato* в коломийковій темі. Активніше, в порівнянні із баянною версією, використовується позначка *marcato*, зокрема в туттійних, акордових епізодах (ц. 9, ц. 12). Вона покликана посилити ясність артикуляції, яка дещо втрачається в оркестровій масі. Ритмічної ясності таким фрагментам додають і ударні, що доповнюють ритмічну палітру і пронизують звучання *tutti*. Втім, їх використання обмежене і дозоване, не приводить до переобтяженості динамічного рівня твору.

**Висновки.** Підсумовуючи спостереження над авторською оркестровкою в «Веснянці» А. Стрільця, слід відзначити, що особливої ролі в його оркестровій версії має група баянів, які фактично стають своєрідними концертмейстерами, *basso continuo* оркестру народних інструментів, підтримуючи і не залишаючи інші тембри наодинці. В одних випадках баян дублює лінії кларнета, в інших – бандури. Вагомою ролі баяни набувають в віртуозних епізодах, і саме їм доручається фігуративний етюдний рух шістнадцятими, хоча і скрипки і домри могли б виконати це не менш віртуозно. Особливу функцію баяни виконують в туттійних кульмінаціях, ущільнюючи фактуру багатозвучними акордами. Тим самим маємо констатувати, що вихідний тембр має неабиякий вплив на оркестрову партитуру, і водночас, будучи інструментом оркестральним, він сам має потенціал до багатотембрової реалізації музичної тканини.

Серед важливих принципів, які простежуються в оркестровій версії «Веснянки», слід відзначити:

1) розшарування й ускладнення музичної тканини за рахунок додавання педалей, окремих підголосків, розподілу однієї мелодичної лінії між декількома інструментами, епізодичне включення імітаційного викладу (поліфонізація);

2) принцип «видобування поліфонії» з зовнішньо гомофонної фактури, яскравим прикладом

чого може послужити початок репризи (ц. 11), де в двох лініях музичної тканини, які можуть бути формально інтерпретовані як мелодія та бас, насправді об'єднуються три тематичних елементи експозиції, і в оркестровій версії кожен з них стає самостійною лінією;

3) загострення драматургічних і фактурно-динамічних контрастів, як в горизонтальному вимірі (між розділами форми, темами), так і вертикалі (зіставлення прозорих за музичною тканиною та туттійних епізодів; динамічні переходи і раптові переключення);

4) активізація ритмічного компонента як одного з провідних чинників оркестрової драматургії, зумовлена епізодичним, але концептуально вмотивованим залученням ударних інструментів.

Отже, авторська оркестровка «Веснянки» А. Стрільця постає як цілісна система, в якій вихідний баянний тембр визначає логіку темброво-фактурних рішень, а поліфонізація, контрастність і ритмічна активізація сприяють розкриттю багатомірної образно-жанрової природи веснянки. Виявлені принципи оркестровки дозволяють розглядати «Веснянку» А. Стрільця як показовий зразок сучасної авторської роботи з народно-інструментальним оркестром, у якій поєднуються індивідуальне темброве мислення та узагальнені інтонаційно-жанрові моделі.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Богатирьов В. Оркестрування в творах українських композиторів: досвід системного моделювання: дис. докт. філософії. Харків, 2025. 223 с.
2. Малий Д. «Чотири слова про коломийку»: авторський досвід оркестрування. Аспекти історичного музикознавства, 2023, Вип. 34. С. 157–181.
3. Савченко Г. Обґрунтування специфіки оркестрового мислення: теоретичний аспект. *Музичне мистецтво і культура*, 2(34). С. 80–92.
4. Стрілець А. Діяльність оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського в історичному хронотопі. Наукове обґрунтування. Харків, 2022. 148 с.
5. Стрілець А. Веснянка. Виконує оркестр народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NuTeLMcLrkQ> (дата звернення: 20.12.2025).

#### REFERENCES

1. Bohatyrov, V. (2025). *Orkestruvannia v tvorakh ukrainykykh kompozytoriv: dosvid systemnoho modeliuвання [Orchestration in the works of Ukrainian composers: Experience of systemic modeling]*. dys. dokt. filosofii. Kharkiv [in Ukrainian].
2. Malyi, D. (2023). «Chotyry slova pro kolomyiku»: avtorskyi dosvid orkestruvannia. [“Four words about the kolomyika”: Authorial experience of orchestration]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, Vyp. 34, 157–181. [in Ukrainian].
3. Savchenko, H. (2023). Obgruntuvannia spetsyfyky orkestruvannia: teoretychnyi aspekt. [Substantiation of the specificity of orchestral thinking: Theoretical aspect]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 2(34), 80–92. [in Ukrainian].
4. Strilets, A. (2022). *Dialnist orkestru narodnykh instrumentiv KhNUM imeni I. P. Kotliarevskoho v istorychnomu khronotopi. Naukove obgruntuvannia. [The activity of the Orchestra of Folk Instruments of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts in the historical chronotope: Scientific substantiation]*. Kharkiv [in Ukrainian].
5. Strilets, A. (n. d.). *Vesnianka. Vykonuie orkestr narodnykh instrumentiv KhNUM imeni I. P. Kotliarevskoho [Vesnianka. Performed by the Orchestra of Folk Instruments of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts]*. Retrieved December 20, 2025, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NuTeLMcLrkQ> [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025