

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

КОСЕНКО ГАЛИНА ГРИГОРІВНА



УДК 780.614.33:781.22]:78.071.1(477.54-25)«1960/2000»

**ТЕМБРОВА СЕМАНТИКА АЛЪТА
У ТВОРЧОСТІ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
1960–2000-Х РОКІВ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Харків – 2018

Дисертацією є рукопис

Робота виконана у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського Міністерства культури України

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент
НІКОЛАЄВСЬКА Юлія Вікторівна,
Харківський національний університет
мистецтв імені І. П. Котляревського,
доцент кафедри інтерпретології та
аналізу музики

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства, професор,
народний артист України
ЄРГІЄВ Іван Дмитрович,
Одеська національна музична
академія імені А. В. Нежданової,
завідувач кафедри народних інструментів

кандидат мистецтвознавства, професор,
народний артист України
АНДРІЄВСЬКИЙ Ігор Михайлович
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського,
професор кафедри скрипки.

Захист відбудеться «27» грудня 2018 р. об 11 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64.871.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, м. Конституції 11/13, ауд. 58.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, м. Конституції 11/13.

Автореферат розісланий «26» листопада 2018 р.

Вчений секретар спеціалізованої ради
кандидат мистецтвознавства,
доцент

Чернявська М. С.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Обґрунтування вибору теми дослідження. Проблема тембру – одна із найскладніших у теоретичному музикознавстві. Це обумовлено тим, що, по-перше, темброві характеристики інструментів та вокальних голосів часто важко піддаються систематизації, по-друге, вони настільки ж різноманітні, наскільки різноманітним є навколишній звуковий світ – реальний та художній.

У сучасній органології інструменти розглядаються як продовження людини, більш-менш відчужені від неї за способом виконання. Формула «інструмент – це теж людина» (Є. Назайкінський) виходить із ставлення до інструмента як до продовження голосу, де, після духових аерофонів, пріоритет належить струнно-смічковим хордофонам.

Найменш вивченим з точки зору художньої семантики тут є альт, зокрема, його темброві амплуа, якими він наділяється у трьох основних жанрових групах інструментального музикування – симфонічній, концертній та камерно-ансамблевій. Незважаючи на наявність цілого ряду праць системно-комплексного рівня з приводу альту та жанрів, що втілені у музиці за його участю (С. Понятовський, Д. Гаврилець, В. Горбунов, Е. Купріяненко, М. Карапінка, В. Дарда, *W. Altmann*, *W. Riley*, *F. Zeyringer*), такі питання як темброва семантика інструмента, її відображення через систему тембрових амплуа, специфіка цього відображення у різних жанрах музикування досліджені недостатньо. Це відноситься і до сфери національної стилістики, що у даному випадку означає дослідження тембрової семантики альту в музиці українських, у тому числі й харківських композиторів. Альт у доробку харківських митців представлено багатогранно та різножанрово. Це концерти, сонати, квартети (В. Борисова, Д. Клебанова, В. Бібіка, Б. Севастьянова, В. Пацери), концертні жанри («Романтична повість» для альту з оркестром В. Борисова, Фантазія для альту з оркестром М. Стецюна, *Lamentoso* для альту і струнного оркестру С. Турнеєва), камерні твори (Тема з варіаціями для скрипки і альту Д. Клебанова, «Гарантела» і «Рапсодія» для альту і фортепіано Л. Шукайло, «Ностальгія» для альту і фортепіано І. Ковача, «Триптих» для альту *solo*, струнних і фортепіано, «Елегійна музика», «Звуки і гармонії» для альту і фортепіано В. Бібіка, «Музика» для альту і фортепіано М. Кармінського, Постлюдія для фортепіано, альту і віолончелі О. Гугеля,) та твори для альту *solo* («Ностальгія» В. Борисова, Варіації С. Пілютикова, «Recitativo» В. Бібіка, «Елегія» О. Гугеля).

Дані про альт у творчості українських, зокрема, харківських композиторів, по-перше, розосереджені у різних джерелах, по-друге, вони стосуються більш загальних питань, у зв'язку з чим цей інструмент і жанри музики за його участю частіше за все фігурують у якості ілюстрації певних теоретичних положень (Л. Шаповалова, А. Мізітова, І. Іванова, В. Широкова, А. Дзюбан, Ю. Дедюля, *S. Schwartz*, *D. Hurwitz*). Регіональний аспект дослідження заявленої у дисертації теми представлено через екстраполяцію цілого ряду положень сучасної музикології, що стосуються теорії тембру в музиці (Т. Афанасенко, О. Жарков, С. Коробецька, М. Манафова, М. Мартишева, С. Пономарьов, І. Толкач, В. Цитович), музичної семантики, герменевтики, теорії музичного змісту (М. Арановський, М. Бонфельд,

В. Холопова), теорій концертного, квартетного і сонатного жанрів (Б. Асаф'єв, Н. Горюхіна, І. Польська, М. Мироненко, І. Кузнєцов, К. Біла, Л. Мінкін, Л. Раабен, Ю. Хохлов) на творчість харківських композиторів.

Таким чином, актуальність заявленої теми обумовлена наступними причинами:

- затребуваністю тембру альту у композиторській практиці різних часів, представленої жанрами п'єси, концерту, струнного квартету та сонати;
- недостатнім висвітленням питань щодо специфіки прояву тембрової семантики та тембрових амплуа альту у зазначених жанрах;
- відсутністю комплексних досліджень, присвячених вивченню тембрової семантики альту у творчості представників харківської композиторської школи.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Когнітивні моделі виконавського музикознавства» перспективного тематичного плану кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2012–2017 роки (протокол № 4 від 29.11.2012 р.). Тему дисертації затверджено (протокол № 4 від 26.11.2015 р.) та уточнено (протокол № 9 від 26.04.2018 р.) на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Мета дослідження – обґрунтувати системність проявів тембрової семантики альту у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років.

Формулювання мети зумовило постановку та вирішення наступних завдань:

- визначити проблематику тембру в сучасному музикознавстві та систематизувати семантичні аспекти вивчення альтового тембру;
- означити критерії жанрово-стильової класифікації альтового концерту у доробку композиторів харківської школи;
- надати семантичний аналіз альтових концертів Д. Клебанова та В. Бібіка;
- класифікувати жанр струнного квартету ХХ ст. в аспекті тембрової семантики;
- окреслити варіанти трактування альту в квартетах харківських авторів у світлі проблеми традицій та індивідуально-стильових репрезентацій;
- розкрити особливості відтворення тембрової семантики альту у сонатах харківських композиторів.

Об'єктом дослідження є темброва семантика альту, **предметом** – її відображення у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років.

Матеріал дослідження склали твори харківських композиторів у жанрах концерту для альту з оркестром, струнного квартету та сонати для альту і фортепіано. Як найпоказовіші в аспекті відтворення тембрової семантики альту проаналізовані: Концерт для альту з оркестром Д. Клебанова; Концерт для альту і камерного оркестру ор. 53 В. Бібіка; Квартет для двох скрипок, альту і віолончелі Б. Севастьянова; Квартет для двох скрипок, альту і віолончелі № 5 Д. Клебанова; «Мерехтіння» для двох скрипок, альту і віолончелі О. Грінберга; Соната для альту і фортепіано ор. 72 В. Бібіка; Соната для альту і фортепіано «Пам'яті Д. Клебанова»

В. Птушкіна; Соната-поема для альту і фортепіано Б. Севастьянова (нотні тексти, аудіо- та відеозаписи).

Методи дослідження. Для розкриття змісту заявленої теми у дисертації використано сукупність загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів до явища, що вивчається. Серед них наступні методи:

– *семантичний*, спрямований на розкриття знакової природи альтового тембру та тембрових амплуа інструмента;

– *історичний*, що виявляє еволюційну динаміку альтового мистецтва у практиці суспільного музикування різних епох та періодів;

– *дедуктивний*, що визначає хід дослідження у напрямку від загального (темброва семантика інструмента) до особливого (темброві амплуа альту) та конкретного (альт у творчості харківських композиторів);

– *компаративний*, необхідний для порівняння особливостей трактування альтового тембру у творах різних жанрів та різних авторів;

– *органологічний*, що окреслює особливості звукообразу альту у струнно-смичковому музикуванні;

– *жанрового аналізу*, який визначає об'єктивні параметри втілення тембрової семантики альту;

– *стильового аналізу*, спрямованого на виявлення суб'єктивного, індивідуально-авторського начала у трактуванні альтового тембру;

– *виконавського аналізу*, що передбачає спеціальний розгляд артикуляційного комплексу альту у творах, які вивчаються.

Теоретичну базу дослідження становлять праці з наступної проблематики:

– *музичного мислення, музичної семантики, герменевтики, теорії змісту* (М. Арановський, Л. Березовчук, М. Бонфельд, Д. Головін, О. Козак, С. Колобков, Ю. Крейн, В. Медушевський, В. Москаленко, Є. Назайкінський, Ю. Ніколаєвська, М. Рицарєва, Н. Рябуха, Л. Стоковський, Н. Харнонкур, В. Холопова, Т. Чередниченко, Л. Шаповалова, М. Breal, Р. Hopkins, J.-J. Nattiez, J.-N. von der Weid);

– *органології, тембрології, інструментознавства та інструментовки* (Т. Афанасенко, Г. Банщиків, Г. Берліоз, Є. Браудо, С. Василенко, О. Веприк, Є. Вітачек, Ф. Геварт, В. Горбунов, Г. Дарваш, О. Жарков, Ю. Іщенко, А. Карс, Д. Клебанов, С. Коробецька, Ю. Крейн, М. Манафова, М. Мартишева, А. Міхель, В. Мужчиль, М. Нюрнберг, С. Пономарьов, Ю. Рагс, К. Раков, М. Римський-Корсаков, Д. Рогаль-Левицький, Б. Струве, І. Толкач, В. Цитович, М. Чулак, Г. Норре, Е. М. von Hornbostel, K. Sachs, F. Zeyringer);

– *теорії жанру, стилю в музиці, музичної форми та фактури* (М. Арановський, Б. Асаф'єв, Т. Бершадська, О. Власов, Н. Горюхіна, А. Готліб, Г. Дауноравічене, Г. Ігнатченко, О. Катрич, Л. Кияновська, Т. Кюрегян, М. Лобанова, Л. Мазель, О. Маклігін, В. Медушевський, М. Михайлов, В. Москаленко, Є. Назайкінський, Н. Очеретовська, С. Скребков, М. Скребкова-Філатова, О. Соколов, М. Тараканов, М. Тіц, Ю. Тюлін, А. Хасаншин, В. Холопова, О. Царьова, В. Цуккерман, С. Шип, Н. Bessler, C. Dahlhaus, Z. Lissa);

– історії та теорії концертного і камерно-ансамблевого музикування (Т. Адорно, І. Андрієвський, В. Андрієвська, О. Антонова, Б. Асаф'єв, К. Біла, М. Боровик, О. Бурель, Т. Веркіна, Л. Гаккель, Л. Гінзбург, І. Гребнева, Ж. Дедусенко, Е. Денісов, Н. Дика, Ф. Дружинін, І. Єргієв, О. Кріпак, І. Кузнецов, М. Мироненко, Л. Мінкін, Т. Омельченко, Г. Островська, Л. Повзунов, І. Польська, Л. Раабен, Г. Суворовська, І. Тукова, М. Удовиченко, А. Утіна, Ю. Хохлов, F. T. Dunhill, D. Ferguson, M. Herter Norton, U. Homer, A. Hyatt King, G. Stratton, M. Tenenbaum, M. Waszak);

– теорії та історії альтового мистецтва (Г. Безруков, Д. Гаврилець, В. Горбунов, В. Дарда, М. Карапінка, О. Криса, С. Кулаков, Е. Купріяненко, С. Понятовський, О. Стоклицька, W. Altmann, A. Buchner, D. Milward, W. Primrose, W. Riley, L. Tertis, F. Zeyringer);

– творчості композиторів – авторів творів за участю альта, у тому числі – української, зокрема, харківської школи (Н. Арнонкур, Ю. Бентя, М. Бялік, О. Данілова, Ю. Дедюля, Б. Деменко, А. Дзюбан, І. Драч, І. Золотовицька, І. Іванова, А. Мізітова, В. Кобиляцька, О. Рощенко-Авер'янова, О. Сердюк, Ф. Стендаль, М. Черкашина, В. Широкова, D. Gwizdalanka, D. Hurwitz, S. Schwartz);

– музичної естетики, соціології, психології (Т. Адорно, Л. Мазель, А. Сохор, Б. Теплов, Т. Чередниченко).

Методологічне значення для вивчення обраної проблематики мали також наукові дослідження у галузях *філософії, наукології, культурології, семіології* (Т. Кун, О. Лосєв, Ю. Лотман, М. Мамардашвілі, Ч. Пірс, У. Еко, М. Dufrenne, G. Mounin).

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає у тому, що воно є першим досвідом комплексного вивчення тембрової семантики альта у творчості композиторів харківської школи 1960–2000-х років.

У дисертації **вперше**:

– надано дефініції понять «темброве амплуа інструмента» та «концертно-альтовий стиль»;

– систематизовано семантичні аспекти вивчення альтового тембру на матеріалі творчості харківських композиторів;

– визначено особливості тембрового амплуа альта у двох основних моделях концерту – симфонізованій та поемній – у творчості харківських композиторів (1980–2000-х рр.);

– класифіковано жанр струнного квартету ХХ ст. в аспекті тембрової семантики;

– виявлено співвідношення традицій та новацій трактування альта у квартетах харківських авторів (1960–2000-х рр.);

– запропоновано характеристики втілення тембрової семантики альта у сонатах харківських композиторів (1980–2000-х рр.);

– введено у науковий обіг маловивчені партитури творів О. Грінберга, Б. Севастьянова.

Отримали подальший розвиток:

– положення сучасної тембології, що дають можливість виявлення тембрової семантики альта та відповідних до неї амплуа інструмента у системі музичного твору.

Практичне значення отриманих результатів визначається можливістю використання положень та висновків дослідження у подальшому вивченні тембрової семантики не тільки альта, але й інших інструментів, а також інших жанрів музичної творчості, стилів інших авторів. Результати роботи можуть стати складовими навчальних курсів «Історія виконавського мистецтва на струнно-смічкових інструментах», «Методика викладання гри на струнно-смічкових інструментах», «Методика викладання камерного ансамблю», «Історія світової музичної культури» «Інструментознавство», «Аналіз музичних творів» для бакалаврів та магістрів музичних навчальних закладів України. Положення дисертації можуть бути корисними і для виконавців, які звертаються до інтерпретації проаналізованих у даній праці творів.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її основні положення викладено у доповідях автора на всеукраїнських та міжнародних наукових та науково-практичних конференціях: «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2016, 2017), «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, 2016), «Інтонанційний образ світу: національні спектри» (Харків, 2016), «Мистецькі школи в історико-культурному процесі» (Харків, 2017), «Молоді музикознавці» (Київ, 2017), «Традиції та сучасність музично-педагогічної освіти» (Чернігів, 2017), «Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського» (Глухів, 2017), «Hypertext of modern musicology» (Харків, 2017, 2018).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 5 одноосібних статей, з них 4 – у спеціалізованих фахових виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України, 1 стаття у фаховому періодичному зарубіжному виданні «Южно-Российский музыкальный альманах» (Ростов-на-Дону, Російська Федерація), а також тези доповіді на міжнародній науково-практичній конференції.

Структура дисертації. Дисертація складається з Анотації, Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел та Додатків. Загальний обсяг дисертації становить 222 сторінки, з них основного тексту – 163 сторінки. Список використаних джерел налічує 248 позицій.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовано актуальність теми, надано інформацію про її зв'язок з науковими програмами, планами, темами, визначено мету, завдання, об'єкт, предмет, матеріал та методи дослідження, окреслено його теоретичну базу, сформульовано наукову новизну та практичне значення отриманих результатів, наведено дані щодо апробації, публікацій, структури та обсягу дисертації.

У Розділі 1 «Темброва семантика альтя: від явища до терміна» окреслено теоретичні засади дослідження означеного феномену.

У підрозділі 1.1 «Проблема тембру в музикознавстві. Темброве амплуа інструмента (визначення)» зазначено, що досліджуючи темброву семантику такого інструмента, як альт, спочатку необхідно зосередити увагу на методології питання. Центральною тут є проблема «тембр у музиці», що вивчено з позицій органології, інструментознавства, психології сприйняття.

Відзначено, що тембр розглядається зазвичай як «характер, забарвлення звуку» (Ю. Рагс), що є цілком вірним, але не охоплює всієї шкали значень цього явища. Перш за все слід мати на увазі особливу природу тембру, який у широкому змісті є еквівалентом «тіла» музики, що «конфігурується» (Є. Назайкінський) фактурою.

У підрозділі виявлено та систематизовано сучасні підходи до тембру як: 1) багаторівневого функціонального явища, що базується на критеріях контрасту, щільності, м'якості, мікстовості (О. Жарков); 2) комунікативної системи, що визначає його сутність в аспекті сприйняття (Ж. Н. ван дер Вейд); 3) аспекта музичного мислення, характеристики якого спрямовані на злиття висоти, тривалості та інтенсивності звуку; тембр – «суб'єктивне вираження об'єктивного спектру звучання» (Т. Мюрай); 4) компонента музично-драматургічного ряду, що зафіксовано у понятті «темброва драматургія» (Ю. Іщенко, С. Коробецька); 5) тривимірної квазі-просторової структури, що реалізується у параметрах вертикалі, горизонталі та діагоналі (Г. Банщиков, С. Пономарьов); 6) одного із компонентів побудови звучання музичного твору (В. Москаленко), що виступає у комплексі з фактурою в її просторовому та процесуально-динамічному аспектах (Є. Назайкінський, Г. Ігнатченко); 7) не тільки «метафоричного», але й «математичного» звукового феномену, котрий прораховується за допомогою технічних засобів (О. Жарков); 8) параметра звукової тканини з розподілом на чотири основні види – інструментальний, гармонічний, регістровий, фактурний (А. Сохор), а також (за сприйняттям) – на ілюзорний та нейтральний (В. Цитович); 9) головної складової звукоколериту, що охоплює цілісний комплекс «введених назовні» звучань – від власне тембру та фактури до якостей гармонік спектру, інтерваліки, а також артикуляційних засобів, що зафіксовано у поняттях «темброколерит» (І. Толкач, М. Манафова), «темброколеристична палітра» (Т. Афанасенко), «темброве поле» (М. Мартишева).

У розвиток положень сучасної тембрології у дисертації запропоновано оригінальну дефініцію поняття «темброве амплуа інструмента», під яким розуміється *широка амплітуда його характеристик, що залежить від внутрішніх та зовнішніх факторів – конструкції інструмента, його художнього буття, застосування в практиці суспільного музикування у зв'язку з певними родами і видами музики.*

У підрозділі 1.2 «Семантичні аспекти вивчення альтового тембру: досвід систематизації» зазначено, що темброве амплуа альтя є ключем до розуміння його тембрової семантики, яка визначається: 1) приналежністю до певного

інструментального сімейства (струнно-смичкова група); 2) індивідуальною специфікою, котрою він вирізняється серед інших інструментів свого сімейства.

Темброва семантика альтя складає особливу художню метасистему, яку у даній дисертації розглянуто за критеріями загального та особливого рівнів. До критеріїв першого (загального) рівня відносимо: 1) роль у практиці суспільного музикування (альт як оркестровий, ансамблевий, сольний інструмент); 2) семантику як знакову систему, що фіксує константні риси звукообразу інструмента, але не розкриває його повноти; 3) змістовний контекст, де виникає ця повнота у двох її значеннях – спеціальному, інтродузічному та неспеціальному, позадузічному (В. Холопова); 4) внутрішню субзнаковість (М. Бонфельд), що відображає принципову мобільність самої системи; 5) історико-стильовий контекст з виокремленням періодів, у яких тембр альтя набував рис домінантності; 6) музично-мовну стилістику, де вирізняються такі напрями, як особистісний (персональний) та надособистісний – історичний, жанровий, національний, регіональний (Є. Назайкінський).

До другого (особливого) рівня тембрової семантики альтя віднесено: 1) його принципову несхожість з *viola da braccio*, а також зі скрипкою (Л. Стоковський); 2) опору на інструментальну речитацію та декламацію з наступним виокремленням кантилен (С. Понятовський); 3) органічна єдність альтя та виконавця-альтиста (Л. Відаль); 4) спорідненість теноровому вокальному тембру (Є. Вітачек); 5) «прив'язаність» не стільки до образів меланхолії, скільки до інтонацій томління, стриманої пристрасті (М. Грінберг); 6) спорідненість з англійським ріжком (Д. Рогаль-Левицький); 7) двокомпонентність тембро-регістру, де нижній відрізок відповідає образам суворо-мужнього звучання, а верхній відрізняється напруженістю та збудженістю (Д. Рогаль-Левицький); 8) наявність у еволюції тембрової семантики інструмента трьох стильових етапів – гарольдівського, шостаковичевського та авангардного (С. Маршанський), що не виключає подальшої диференціації стосовно трактування альтя у різних композиторських та виконавських школах, зокрема, національній українській і регіональній харківській.

Розділ 2 «Альт у концертному жанрі» присвячено характеристиці альтового тембру, фактури та техніки у цій сфері музикування.

У **підрозділі 2.1 «Альтовий концерт: витоки та історіографія. Концертно-альтовий стиль»** на підставі розгляду відповідної джерельної бази (Б. Струве, В. Горбунов, С. Понятовський, С. Кулаков, Е. Купріяненко, Д. Гаврилець, С. Маршанський, В. Рілей, Ф. Зейрінгер) відзначено, що даний жанр був своєрідним індикатором поступального розвитку творчості для даного інструмента. Це унаочнюється у оригінальній дефініції поняття.

«Концертно-альтовий стиль» – це відносно стабільне інструментально-видове явище, котре характеризується особливим співвідношенням тембру і фактури, реалізованим у жанрі концерту з типовими для нього діалогом та віртуозним солюванням. При цьому константне кореспондує зі змінним – «образом» інструмента як представника сімейства струнно-смичкових хордофонів із такими специфічними ознаками, як «матовість» тембру, менша, ніж у скрипки, рухливість, різкі регістрові контрасти, особливості штрихової техніки.

У підрозділі 2.2 «Альтовий концерт у творчості композиторів харківської школи: критерії жанрово-стильової класифікації» зазначено, що даний різновид концертного жанру є вагомим складовим творчим доробком провідних представників харківської композиторської школи, яка у стильовому плані вирізняється поєднанням авторських інтенцій з національними та світовими традиціями. Щодо стилю харківської композиторської школи відзначено, що жанр інструментального концерту, зокрема, альтового, був своєрідною альтернативою симфонії і відрізнявся неоромантичною спрямованістю (за визначенням А. Мізітової, І. Іванової). Актуалізації концертної музики для альту великою мірою сприяла харківська виконавська альтова школа, яку довгі роки очолював професор, заслужений діяч мистецтв України С. Г. Кочарян. Альтові концерти харківських авторів у ряді випадків призначалися для конкретних виконавців, серед яких М. Тененбаум (Україна–США), М. Рисанов (РФ), М. Удовиченко, Е. Купріяненко, С. Кулаков (Україна).

У дослідженні виявлено жанрово-стильові моделі, на основі яких створювались шість альтових концертів композиторів-харків'ян. Це дві основні: 1) симфонізована, як правило монологічна, циклічна (твори Д. Клебанова, В. Пацери, Б. Севастьянова, ор. 104 В. Бібіка); 2) поемна – одно- чи двочастинна (Концерт для альту і симфонічного оркестру В. Борисова, Концерт для альту і камерного оркестру ор. 53 В. Бібіка). Додатково виокремлений програмний варіант жанру («Японські силуети» для голосу, віоли д'амур і камерного оркестру Д. Клебанова), в якому риси концерту поєднані з рисами камерно-вокального циклу.

У підрозділі 2.3 «Симфонізована модель (на прикладі Концерту для альту з оркестром Д. Клебанова)» підкреслено, що темброва семантика солюючого інструмента у даному творі трактується автором з позицій двох функцій, які він сам означав як теоретик оркестру – колористично-характерної та розрізнявальної. Симфонічна ідея (монолог «від автора») поєднується з ознаками камерного стилю (мікро-ансамблі альту й інших інструментів оркестру, мікро-каденції). Камерність розкривається і на рівні загального характеру звучання музики, де панує властива стилю Д. Клебанова «солодка меланхолія» (Д. Гурвіц), а емоційні «злети» немов розчиняються у ній. Запропонований виконавський аналіз Концерту засвідчив, що його ідейно-образний діапазон охоплює «полноси» від суб'єктивної лірики з рисами розсудливості до відкритої емоційності з елементами героїки. Солюючий альт трактовано з позицій цієї образності у сукупності її втілень, серед яких провідною є імпровізаційно-кантиленна каденційність. Темброві амплуа альту подекуди містять алюзії на звучання інших інструментів, а у сфері артикуляційно-штрихових засобів задіяні досить усталені прийоми гри у складних комбінаціях, високі позиції, швидкі зміни штрихів тощо, що потребує від виконавця постійної уваги.

У підрозділі 2.4 «Поемна модель (на прикладі Концерту для альту і камерного оркестру ор. 53 В. Бібіка)» доведено, що втілення цього романтичного за витоками композиційно-структурного різновиду концертно-сонатної форми для стилю цього автора є типовим, але відрізняється пошуками індивідуальних рішень – посиленням монологічності. Художню концепцію твору засновано на ідеї «двосвіття» (Л. Шаповалова), що унаочнено двочастинною структурою циклу.

Носієм цієї ідеї виступає солюючий альт, темброва семантика якого природно тяжіє до романтичного «роздвоєння» – від лірики до драматизму, від психологічного самозанурення до звукозображальності. Підкреслено, що альтовий Концерт є одним із знакових творів В. Бібіка, де зафіксовано типові риси його авторського стилю: 1) відображення «великого у малому» як вихідної ідеї; 2) монологічна природа мислення; 3) імпровізаційність як атрибут концертності; 4) мелосність, ознакою якої виступає інтонація секунди; 5) домінантно-драматургічний принцип композиційної побудови.

У змістовно-структурному плані Концерт будується на сполученні двох головних ознак музичної поємності – оповідальності та моноінтонаційності. Перше у вигляді тематичного та фактурного розмаїття долається за рахунок другого – лейттеми, яка проходить крізь увесь твір у різних жанрових трансформаціях. Темброві ампула альту у Концерті представлено у двох семантичних площинах: 1) діалогах з оркестром та його окремими інструментами; 2) солюванні (числені мікрокаденції). Артикуляційно-штриховий комплекс альту тяжіє до стриманої експресії, що відображено через: 1) високі «прозорі» позиції, рамки яких розширюються вгору за рахунок флажолетів; 2) трактовку штрихів (переважання *legato* та м'якого *detache*, що відповідає кантабільній природі тем); 3) використання подвійних нот (емоційно напружені мікрокаденції І ч.), трелей (пасторально-плерерні епізоди II ч.).

У **Розділі 3 «Альт у жанрах струнного квартету та сонати»** темброва семантика інструменту вивчається на матеріалі означених камерних жанрів.

У **підрозділі 3.1 «Струнний квартет ХХ століття: спроба класифікації»** зазначено, що стабільне положення квартету у системі камерно-інструментальних жанрів обумовлено: 1) символікою числа «4»; 2) розподілом вокальних голосів на чотири партії; 3) еволюцією камерного музикування у напрямі від недиференційованої багатоваріантності через троїчні моделі до діалогічних, а потім квадричних (М. Мироненко); 4) трактовкою квартету як «супутника» симфонії. Запропоновано оригінальну класифікацію квартетів у музиці ХХ століття з точки зору втілення трьох музично-художніх ідей: 1) темброколеристичної (зразок – квартети Б. Бартока); 2) віртуозно-технічної (типовий варіант – квартети П. Гіндеміта); 3) семантичної (квартети Д. Шостаковича).

У **підрозділі 3.2 «Альт у квартетах харківських композиторів: традиції та індивідуально-стильові репрезентації жанру»** підкреслено, що струнний квартет був і залишається провідним жанром камерної музики харківських митців різних генерацій, що класифікується відповідно до трьох стильових етапів: 1) неокласичного (1920–1950-ті роки, зразки – Перший та Другий квартети В. Борисова, Другий квартет М. Тица, Варіації для квартета С. Богатирьова, Сюїта для квартета В. Барабашова, Ретро-сюїта для квартета М. Кармінського); 2) неофольклористичного з рисами стилістики модерну (1960–1980-ті роки – Третій квартет М. Тица, Сюїта для струнного квартета Г. Цицалюка); 3) постмодерністського (1990-ті–2000-ні роки – «Мерехтіння» для двох скрипок, альту і віолончелі О. Грінберга, «Забута п'єса» для струнного квартету О. Гугеля, «Білий квадрат» для струнного квартету С. Пілютикова).

Темброва семантика альту у цих творах у загальному плані базується на музично-художніх ідеях жанру з «поправкою» на їхнє індивідуально-стильове тлумачення. У цьому контексті проаналізовано три зразки: Квартет для двох скрипок, альту і віолончелі Б. Севастьянова (семантична ідея жанру), П'ятий квартет Д. Клебанова (віртуозно-технічна ідея), «Мерехтіння» для двох скрипок, альту і віолончелі О. Грінберга (темброколеристична ідея).

У першому з цих творів альт представлено як інструмент провідного значення, якому доручено: 1) драматургічно важливі теми; 2) контрапункти у мікро-дуетах з іншими інструментами; 3) заключну тему-епілог. Технічні засоби у партії альту є, в основному, традиційними, без застосування спеціальних модифікованих прийомів гри і за семантикою відповідають шостаковичевській моделі. У П'ятому квартеті Д. Клебанова альт співіснує на паритетних засадах з іншими інструментами, що відображено через його участь у квартетному унісоні, репрезентацію організуючої метроритмічної функції, наявність семантично вагомих *solì*, використання віртуозних прийомів гри – високих позицій, квартових флажолетів, *pizzicato* подвійними нотами та акордами, *glissandi*. У «Мерехтіннях» О. Грінберга темброколеристична ідея втілена через різноманітні варіанти *vibrato*; *pizzicato* різних видів; *col legno* та інші «ударні» прийоми гри в партії альту.

У підрозділі 3.3 «Темброва семантика альту в сонатах харківських авторів» спочатку запропоновано загальні критерії класифікації жанру, який конституюється наступними опозиціями: 1) програмність та непрограмність; 2) концертність та камерність; 3) орієнтація на драматургію чи на композиційну «схему»; 4) моно- та поліжанровість; 5) соната-цикл та одночастинна соната-поема; 6) сольність та ансамблевість; 7) домінантно-альтова та домінантно-фортепіанна спрямованість, якщо йдеться про дует цих інструментів.

В українській музиці жанр альтової сонати почав активно освоюватися у 1970–1980-ті роки (твори С. Орфеева, М. Волинського, Ю. Іщенка, Г. Гаврилець, О. Щетинського та інших авторів). У 1990-ті–2000-ні роки з'являється ряд творів композиторів-харків'ян, серед яких у роботі аналізуються три зразки, що класифікуються за трьома моделями.

У пункті 3.3.1 «Монологічна симфонізована модель (Соната для альту і фортепіано ор. 72 В. Бібіка)» визначено такі ознаки даного твору, як поєднання рис двочастинного циклу з одночастинною поемою, а також його домінантно-альтова спрямованість. Всі основні тематичні комплекси початково репрезентуються альтом, а фортепіано переважно виконує функції супроводу. Темброву семантику альту у творі підпорядковано дуалізму прийомів композиторського письма (розширена тональність у дусі Д. Шостаковича, елементи сонористики та алеаторики). Альт у Сонаті демонструє: 1) звукообрази контрастної семантики – від ліричної споглядальності до «музики шумів»; 2) різноманітні штрихи та прийоми гри, іноді по-новому скомбіновані (сполучення *tremolo* та *sul ponticello*, оригінальні види *glissando*); 3) синтез дискретності та континуальності. Тематичне розмаїття долається за рахунок цілого ряду «скріплюючих» засобів – лейттеми та її жанрових модифікацій, фактурно-тематичних «арок», поліфонічного варіювання.

У пункті 3.3.2 «Діалогічна концертна модель (Соната для альту і фортепіано «Пам'яті Д. Клебанова» В. Птушкіна)» відзначено, що ключовою у цьому творі є тема *memory*, яка визначає драматургічну природу двочастинної композиції: альт відповідає об'єкту відображення (Д. Клебанов як композитор, скрипаль та альтист), а фортепіано – суб'єкту (В. Птушкін як композитор та піаніст). Альт у Сонаті трактується переважно як «інструмент скорботи» (вислів Д. Клебанова), але у зіставленні з образами іншої семантики – елегійної кантилени, гротескного маршу-токати, траурної пісні, що позначається і на артикуляційному комплексі інструмента (напружений високий регістр, трелі, *crescendi* на витриманих звуках, *marcato*, деталізоване акцентування, *sforzando*, *tremolo*, зміни динаміки *subito*).

У пункті 3.3.3 «Поемна камерна модель (Соната-поема для альту і фортепіано Б. Севаст'янова)» виявлено, що зберігаючи паритет ансамблевих партій, композитор прагне до виокремлення альтової як домінуючої, що відображено через: 1) розподіл фактурних функцій (рельєф – переважно у альту, фон – у фортепіано); 2) дві сольні альтові каденції; 3) репрезентацію різних тембрових амплуа інструмента у сполученні з відповідними штрихами та прийомами гри (*martele*, акцентоване *detache*, подвійні ноти та акорди, цільове використання *sul ponticello* тощо). Зазначено, що властиву сонатам-поемам програмність у даному творі розкрито засобами розширеної тональності з фрагментарним використанням дванадцятитонових рядів, що розширює палітру тембрового амплуа інструменту у його сучасному звучанні.

У **Висновках** викладено результати дослідження щодо обґрунтування системності проявів тембрової семантики альту у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років.

1. Сучасна органологія та тембрологія визначає тембр як багаторівневе функціональне явище та складну комунікативну систему; тривимірну квазі-просторову структуру та виражальний компонент музичного твору, що виступає у комплексі з фактурою; головний носій звукового колориту. З цього приводу у дисертації зазначено, що за кожним інструментальним тембром, у тому числі і альтовим, закріплено відповідне амплуа. Запропоновано дефініцію поняття – «темброве амплуа інструмента» – як розгалуженої системи тембрових характеристик, що формується та змінюється в залежності від внутрішніх та зовнішніх чинників (історичних, жанрових, національних, регіональних, а також «персональних» і суто технологічних).

2. Темброву семантику альту визначено як особливу художню метасистему за критеріями двох рівнів – загального (роль у практиці музикування, наявність інтра- та позамузичного змісту, історико-стильовий контекст) та особливого (відмінні якості звучання у вигляді: інструментальної кантилени з відчутною опорою на речитацію-декламацію, двокомпонентності регістрової палітри, специфіки виконавської техніки тощо). За цими позиціями проаналізовано альтову творчість харківських композиторів.

Так, щодо *історико-стильового контексту та ролі у практиці музикування* зазначається затребуваність альту, що доводиться значною кількістю творів для

даного інструменту, виокремленням саме його тембру серед всього струнного сімейства та створенням низки концептуальних творів з урахуванням специфіки звучання інструменту; широким жанровим колом (концерти, квартети, сонати, камерні ансамблі, сольні п'єси), роботою з типовими жанровими моделями та їхньою індивідуально-стильовою реалізацією.

Проаналізовані у дисертації твори харківських композиторів продемонстрували константні та змінні риси тембрового амплуа альту та надали змогу запропонувати наступні класифікації.

А). Альтові концерти поділяються на: 1) симфонізований, як правило монологічного типу, циклічний; 2) одно- чи двочастинний концерт-поема.

Б). Струнні квартети розподіляються з урахуванням трьох ідей: віртуозно-технічної, семантичної, темброколеристичної.

В). Альтові сонати класифіковано як: монологічна симфонізована, діалогічна концертна, поемна камерна.

Історико-стильовий контекст періоду, який вивчається у дисертації обумовив: 1) орієнтацію на певні жанрово-семантичні моделі; 2) фіксування рис домінантності альту у різного роду ансамблях. Щодо першої позиції, звертає на себе увагу, перш за все, наслідування «шостаковичевської» моделі трактування альту, що втілено, зокрема у Квартеті О. Глотова, в Сонаті-поемі для альту і фортепіано Б. Севастьянова та в його ж квартеті. Більш індивідуалізована трактовка альтового тембру відчутна, наприклад у Концерті для альту з оркестром Д. Клебанова, який, тим не менш, тяжіє до його романтичного трактування, а у творах В. Бібіка та композиторів-харків'ян молодшого покоління (Б. Севастьянов, С. Пілютиков) набуває більш сучасного «нахилу». Темброва семантика альту у квартетах харківських композиторів віддзеркалювала загальні тенденції розвитку цього жанру у музиці ХХ – початку ХХІ століть. Встановлено, що рольові функції альту у аналізованих квартетах проявляються на двох рівнях – композиційно-драматургічному та техніко-виконавському. Унаочненням першого слугують авторські ремарки щодо альтових партій (*espressivo, risoluto, appassionato, pesante, cantabile, marcato* тощо), а другий розкривається, передусім, у численних альтових *solì*.

Щодо домінантності альту, то стосовно сонатного жанру, альтово-фортепіанний дует у дисертації поділяється на два типи: 1) домінантно-альтовий (з провідною роллю солюючого інструмента у драматургії та формотворенні); 2) домінантно-фортепіанний (з пріоритетом фортепіанної партії). Так, наприклад, у Сонаті-поемі Б. Севастьянова вказано на домінантність альту (при збереженні паритетності ансамблевих партій), що відображено як на рівні композиції (сольна каденційність), так і через темброві амплуа інструмента, реалізовані засобами виконавської атрибутики: *martele* та акцентоване *detache* у активних темах, *sul ponticello* як реалізація семантики *misterioso* тощо).

3. З точки зору *семантики як знакової системи*, котра фіксує константні риси звукообразу інструмента доведено, що альт у творчості харківських композиторів має досить широкий спектр *тембрових амплуа*: від закріпленої за альтовим тембром схильності до філософських, меланхолійних, ліричних образів до

кардинально протилежних – напружено драматичних, екстатичних, та, навіть, ексцентричних звукообразів. Це пов'язано з новими техніками письма та тенденціями пошуків нових звукових якостей інструментів, у тому числі й альту, що були підхоплені та впроваджені харківськими композиторами. Зокрема тут доцільно вказати на проаналізовані в дисертації Сонату-поему для альту і фортепіано Б. Севастьянова, «Мерехтіння» О. Грінберга, а також, наприклад, «Звуки і гармонії» для альту і фортепіано ор. 143 В. Бібіка або його ж Другий концерт для альту з симфонічним оркестром ор. 104. У Концерті Д. Клебанова семантика альту охоплює досить широкий діапазон образних значень – від меланхолії до драматичних та навіть героїчних «злетів». У Концерті для альту і камерного оркестру ор. 53 В. Бібіка темброві ампула альту слугують відображенню різних емоційних станів – від об'єктивного звукового «живопису» до психологічної поглибленості. Артикуляційно-штриховий комплекс альту у Концерті підпорядковано відображенню цієї семантики. Це – *legato* та м'яке *detache* у ліричних темах, подвійні ноти у моментах драматичного напруження, трелі та тремоло у музичному «пленері». У Сонаті ор. 72 В. Бібіка підкреслено семантичну «об'ємність» солюючого інструменту, що відображено через звукообрази «полярної» семантики – від ліричних медитацій до звукозображальної сонорики, оригінальну комбінаторику штрихів та прийомів гри, а на рівні тематизму та фактури – поєднання контрастування та наскрізної процесуальності.

Доведено, що у творах харківських композиторів майстерно використовується специфіка альтової *двокомпонентності тембро-регістру*, де нижній відрізок відповідає образам суворо-мужнього звучання, а верхній відрізняється напруженістю та збудженістю (за визначенням Д. Рогаль-Левицького). Так, у Концерті ор. 53 В. Бібіка це стосується моментів особливого драматичного напруження, зокрема, у кульмінації твору. Яскравим прикладом є й завершення фіналу Концерту Д. Клебанова, де подібний прийом розкриває нові можливості альтового тембру, підтверджуючи, що в особливих фактурно-регістрових умовах альт може уподібнюватися скрипці в її художній функції «ангельського співу».

4. У дисертації семантика альтового тембру у жанрі концерту з оркестром корелює із запропонованою дефініцією поняття «концертно-альтовий стиль», що визначається як різновид видового стилю з виокремленням у його системі константних (діалогічність, віртуозне солювання) та змінних ознак. Підкреслено, що концертно-альтовий стиль притаманний не тільки власне концертам та найбільш виразно виявляється у наступних творах харківських композиторів:

– Тема з варіаціями для скрипки і альту (1958) Д. Клебанова, Концерт-симфонія для скрипки, альту і камерного оркестру ор. 61 (1986) В. Бібіка – концертність є наявною у «змаганні» альту з іншим інструментом;

– Варіації для альту *solo* (1994) С. Пілютикова; «*Recitativo*» (1998) та дві сонати для альту *solo* (ор. 31, 1977 і ор. 136, 1999) В. Бібіка – технічно складні твори, націлені на створення просторового об'єму, що розширює уявлення про альт як солюючий інструмент; Рапсодія для альту і фортепіано (1975) Л. Шукайло – включає масштабний фрагмент каденційного характеру;

– Фантазія для альтя з оркестром (2000) М. Стецюна і *Lamentoso* для альтя і струнного оркестру (2004) С. Турнеєва – альт у цих творах звучить немов «над оркестром», його тембр є чільним;

– Соната «Пам'яті Д. Клебанова» (1995) В. Птушкіна втілює риси діалогічної концертної моделі, що у трактуванні альтя відтворюється через комплекс відповідних артикуляційно-штрихових засобів: високий напружений регістр, котрий підкреслює семантику *temento mori; crescendi* на витриманих звуках, що додають динамічної експресії; трелі, тремоло, які наділяють фактуру квазі-просторовою якістю.

5. Нарешті, творчість харківських композиторів надає приклад і ще одного важливого компоненту функціонування тембрової семантики альтя як метасистеми. Це критерій *органічної єдності альтя та виконавця-альтиста* (за визначенням Л. Відаля). Найпоказовішою є особистість Д. Клебанова, який за виконавською спеціалізацією був скрипалем та альтистом, що позначається і на його композиторській творчості. Він досконало знав інструмент, тому альтові партії його творів вражають детальною продуманістю та зручністю для виконання.

Таким чином, здійснений у даній дисертації аналіз тембрової семантики альтя у її екстраполяції на творчість харківських композиторів періоду 1960–2000-х років довів, що, хоча кожен з авторів орієнтується на певні усталені моделі жанрів альтового музикування, це не виключає створення самобутнього регіонального альтового стилю, репрезентованого харківськими майстрами у жанрах концерту (Д. Клебанов, В. Бібік), квартету (Д. Клебанов, О. Грінберг, Б. Севастьянов), сонати (В. Бібік, В. Птушкін, Б. Севастьянов) і низкою яскравих концертних та камерних творів. Все викладене вище дає підстави вказати на вагомий внесок харківських митців до світового альтового мистецтва; підтвердити актуальність складеної у даному дослідженні системи тембрової семантики альтя для сучасної композиторської і виконавської творчості та окреслити перспективи інтерпретології у вивченні тембрових амплуа інструментів.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Косенко Г. Г. Формирование тембрового амплуа альтя в творчестве композиторов XX столетия // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2016. Вип. 3. С. 33–39.

2. Косенко Г. Г. Тембровое амплуа інструмента как категория музыкальной органологии: аспекты методологических подходов // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2016. Вип. 5. С. 79–84.

3. Косенко Г. Г. Концерт для альтя і камерного оркестру ор. 53 В. Бібіка: аспекти авторського відтворення «образу» інструмента // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. Вип. 56. С. 283–293.

4. Косенко Г. Г. Темброва семантика альтя як художня метасистема // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. /

Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 174–187.

5. Косенко Г. Г. Репрезентация тембра альта в жанре концерта (на примере Концерта для альта с оркестром Д. Клебанова) // Южно-Российский муз. альманах. 2017. Вып. 4. С. 68–71.

6. Косенко Г. Г. Концерт для альта і камерного оркестру В. Бібіка ор. 53: аспекти авторського відтворення жанру // Молоді музикознавці : тези XVIII Міжнар. наук.-практ. конф., 9–11 січ. 2017 року / Київ. ін-т муз. ім. Р. М. Глієра. Київ, 2017. С. 45–46.

АНОТАЦІЇ

Косенко Г. Г. Темброва семантика альта у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури України, Харків, 2018.

Дисертацію присвячено обґрунтуванню системності проявів тембрової семантики альта у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років. Вперше в українському музикознавстві здійснено розробку комплексу питань, пов'язаних з відтворенням альтового тембру у його різноманітних жанрових репрезентаціях – концерті, струнному квартеті, сонаті.

На тлі широких стилістичних узагальнень та аналізу стану розробки проблеми окреслено специфіку творів за участі альта, представлених харківськими майстрами різних генерацій. Запропоновані дефініції, що постають як базові для розкриття змісту заявленої теми – «темброве амплуа інструмента», «концертно-альтовий стиль». Запропоновано оригінальні класифікації жанрових моделей, що слугують константами індивідуально-стильових рішень у творах, які аналізуються.

Доведено, що відібрані для вивчення твори є показовими щодо розкриття тембрової семантики альта у її різних індивідуально-авторських трактуваннях. У цілому проведене дослідження дає підстави відзначити суттєвість внеску харківських композиторів не лише до вітчизняного, але й до світового альтового мистецтва.

Ключові слова: темброве амплуа інструмента, темброва семантика альта, концертно-альтовий стиль, харківська композиторська школа, альт у концертному і сонатному жанрах, альт у струнному квартеті.

Косенко Г. Г. Тембровая семантика альты в творчестве харьковских композиторов 1960–2000-х годов. – Квалификационная научная работа на правах рукописи.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – «Музыкальное искусство». – Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского. Харьков, 2018.

Диссертация посвящена обоснованию системности проявлений тембровой семантики альты в творчестве харьковских композиторов 1960–2000-х годов. Впервые в украинском музыкознании осуществлена разработка комплекса вопросов, связанных с претворением альтового тембра в его различных жанровых репрезентациях – концерте, струнном квартете, сонате.

На фоне широких стилистических обобщений и анализа состояния разработанности проблемы очерчена специфика произведений с участием альты, представленных харьковскими мастерами различных генераций. Осуществлено дефинирование понятий, выступающих как базовые для раскрытия содержания заявленной темы – «тембровое амплуа инструмента», «концертно-альтовый стиль». Предложены оригинальные классификации жанровых моделей, служащих константами индивидуально-стилевых решений в анализируемых произведениях.

Доказано, что отобранные для изучения произведения являются показательными относительно раскрытия тембровой семантики альты в ее разных индивидуально-авторских трактовках. В целом проведенное исследование дает основание отметить существенность вклада харьковских композиторов не только в отечественное, но и в мировое альтовое искусство.

Ключевые слова: тембровое амплуа инструмента, тембровая семантика альты, концертно-альтовый стиль, харьковская композиторская школа, альт в концертном и сонатном жанрах, альт в струнном квартете.

Kosenko H. Viola's timbre semantics in the works of Kharkiv composers of the 1960–2000s. – Qualification scientific work as a manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Art History in specialty 17.00.03 – Musical Art. – I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Ministry of Culture of Ukraine, Kharkiv, 2018.

The thesis is devoted to the substantiation of the systematic manifestations of the timbre semantics of the viola in the works of Kharkiv composers of the 1960–2000s. The issue of timbre is one of the most difficult in theoretical musicology. This is due to the fact that, first, the timbre characteristics of instruments and vocal voices are often difficult to systematize, and secondly, they are as diverse as the whole ambient sound world that surrounds us – the real and the artistic. In modern organology, a comprehensive science of instruments as “organs”, “instruments” of musical thinking, they are considered as a continuation of a person, more or less alienated from the person depending on the way of playing. The formula “an instrument is also a human” (E. Nazajkinskij) follows from the attitude toward the instrument as a continuation of the voice, where, after the wind aerophones, the priority belongs to the bowed string chordophones. The least studied from the perspective of artistic semantics is the viola, in particular, its timbre roles which it

shares in the three main genre groups of instrumental music making – symphonic, concert and chamber ensemble.

In the thesis, based on a number of works of system-complex level (D. Gavrylets, V. Gorbunov, V. Darda, M. Karapinka, E. Kupriyanenko, S. Ponyatovsky, W. Altmann, W. Riley, F. Zeyringer) on the viola and the genres embodied in the music with its participation, the issues of the instrument's timbre semantics are resolved, as well as its reflection through a system of figurative roles, the specifics of such reproduction in different genres of music making – concerts, quartets, sonatas. The research is conducted taking into account the national stylistics, which in this case means the study of the viola's timbre semantics in the music of Ukrainian, in particular, the Kharkiv composers.

The range of definitions related to the topic of the thesis is formulated: *the instrument's timbre role* means a rather broad amplitude of the instrument's characteristics, which depends on internal and external factors – the design of the instrument, its artistic existence, application in the practice of social music making in connection with certain kinds and types of music; *the viola's timbre role* means a variety of bowed string timbre roles that occupies a separate place in their ensemble, due to a number of features of this instrument's design (relatively large dimensions of the string instruments of *da braccio* type, somewhat smaller, compared with the violin, technical mobility, rather sharp contrasts of register zones, etc.), as well as with processes in the field of musical and aesthetic paradigm, in which the specificity of instruments with the selection of their unique stylistic features was often secondary to their universal – orchestral and ensemble – qualities and properties; *the concert-violin style* means a relatively stable instrumental-and-type phenomenon characterized by a correlation between the timbre and the texture of the instrument, implemented in the genre of the concert with its typical functions of dialogue and virtuosic soloing. At the same time, the constant corresponds with the variable – instrument's "image" as a representative of the string-bow chordophones family with such specific features as "opaque" of the timbre, less than the violin, mobility, sharp register contrasts, features of stroke technology.

In the course of research, semantic aspects of the viola timbre have been systematized. The work reveals the origins and evolutionary dynamics of the viola concert, outlines the criteria for its genre-and-style classification in the works of Kharkiv composers. By the example of Concerto for Viola and Orchestra by D. Klebanov and Concerto for Viola and Chamber Orchestra op. 53 by V. Bibik, the peculiarities of the embodiment of two basic genre models are revealed – symphonized and poem, respectively.

The musical and artistic ideas of the formation of the viola's timbre semantics in the quartet genre are singled out: 1) *the timbre-and-coloristic*, where the composer's attention is directed at the achievement of certain sound effects (quartets by M. Ravel, B. Bartok, A. Berg, H. Villa-Lobos, G. Bacewicz, A. Haydenko, O. Grinberg); 2) *the virtuosic-and-technical*, where the authors focus on identifying the internal resources of instruments, as well as on performing technique (quartets by P. Hindemith, M. Reger, A. Schoenberg, D. Klebanov, V. Borisov); 3) *the semantic*, where the timbre roles of instruments in a certain figurative-and-semantic load play a leading role (quartets by D. Shostakovich, R. Gliere, M. Myaskovsky, B. Yarovinskiy, O. Glotov, B. Sevastyanov).

The correlation of traditions and innovations in the interpretation of viola in the quartets by Kharkiv authors is determined. A review is made on the quartet heritage of representatives of the Kharkiv Composers' School, where the Fifth Quartet by D. Klebanov (the virtuosic-and-technical idea), "Schimmering" for Two Violins, Viola and Cello by O. Grinberg (the timbre-and-coloristic idea), and the Quartet for Two Violins, Viola and Cello by B. Sevastyanov (the semantic idea) are given as representatives of the above-mentioned musical-and-artistic ideas.

To characterize the embodiment of the viola's timbre semantics in the sonata genre, analytical sketches of three works are suggested: Sonata for Viola and Piano op. 72 by V. Bibik (the monologic symphonized model), Sonata for Viola and Piano "In Memory of D. Klebanov" by V. Ptushkin (the dialogical concert model), Sonata-Poem for Viola and Piano B. Sevastyanov (the poem chamber model).

It was determined that Kharkiv authors, guided by certain established models of viola music making, reveal in their works the features of national and regional language stylistics. The compositions analyzed in the thesis appear to be typologically exemplary in the contemporary interpretation of the viola timbre, which gives grounds to consider them stylistically important in the world viola practice, as well as those that require wider use in the concert and educational-and-pedagogical activities of Ukrainian violists.

Key words: instrument's timbre role, viola's timbre semantics, viola concert style, Kharkiv composers' school, viola in concert and sonata genres, viola in string quartet.

Підписано до друку 22.11.2018. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Друк цифровий.
Ум. друк. арк. 0,9. Наклад 100 пр. Зам. № б/н.
Надруковано СПД ФО Степанов В. В., м. Харків, вул. Ак. Павлова, 311
Свідоцтво про державну реєстрацію В00 № 941249 від 28.01.2003 р.

