

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ПАШКОВСЬКА МАРГАРИТА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 780.614.333:78.071.1”18/19”

ДИСЕРТАЦІЯ

АКТУАЛІЗАЦІЯ ТЕМБРООБРАЗУ АЛЬТА

В ПІЗНІЙ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ-ХХІ СТОЛІТЬ

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ М. О. Пашковська

Науковий керівник:

Ніколаєвська Юлія Вікторівна,

доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Пашковська М. О. Актуалізація темброобразу альта в пізній творчості композиторів XIX–XXI століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2023.

Останній опус композитора є важливим явищем у його творчості, квінтесенцією стилю. І відтак – об'єктом особливого інтересу для виконавців та дослідників. Це не лише завершення творчого шляху, але й власний висновок, який може виступати для інших в ролі духовного заповіту, підсумку попередніх досягнень. В пізній творчості композиторів XIX–XXI століть стосовно останнього твору можна спостерігати певну відособленість та відокремленість альтового тембру, що видається унікальним феноменом в мистецькій історії. У сфері музикознавства залучення тембру альта в пізні твори композиторів XIX–XXI століть є недослідженим. Його аналіз породжує питання про те, як відбувається інтеграція в умовах індивідуального, особливо пізнього, стилю композиторів.

Мета дослідження – обґрунтувати актуалізацію альта в пізній творчості композиторів XIX–XXI століть, зокрема – в останніх опусах.

Об'єктом дослідження є пізній стиль творчості композиторів, *предметом* – феномен темброобразу альта в останніх опусах митців XIX–XXI століть.

Методологія дослідження передбачає аналіз нотних текстів, музичних параметрів та інтерпретаційних особливостей, а також взаємодії альта з іншими музичними інструментами у контексті виконавської практики. Аналіз обраних творів та їх інтерпретацій сприяє глибшому розумінню феномена залучення альта в останніх опусах композиторів XIX–XXI століть, а також розкриттю його семантичних ролей.

Наукова новизна отриманих результатів пов'язана з системним дослідженням феномену залучення альтя в пізній творчості композиторів ХІХ-ХХІ століть, зокрема – сформульовано основні параметри темброобразу альтя та систематизовано їх з точки зору інтерпретології й виокремлено семантику альтя в останніх опусах митців.

Пропонована тема передбачала групування у дослідженні чотирьох смислових блоків: специфіка творчого процесу композиторів, феномен пізнього стилю, дослідження актуалізації темброобразу альтя в пізній творчості та феномен залучення альтя в останніх опусах композиторів, що увиразнено у структурі дисертації, яка містить чотири розділи з підрозділами.

У Розділі 1 *«Темброобраз альтя як категорія інтерпретології»* – розглядаються поняття творчого (композиторського) процесу та стилю, концепції пізнього стилю, тембр та похідні від нього – темброва семантика, темброве амплуа та темброобраз.

Підрозділ 1.1. *«Творчий процес і стиль в об'єктиві теорії музики та виконавства»* присвячений аспектам вивчення понять «творчий процес» (А. Муха), «творчий портрет» (Л. Кияновська, Г. Асталаш та Л. Микуланинець), «творча особистість» (А. Муха, Н. Савицька, А. Чубак, І. Драч, В. Жаркова, О. Коменда, Л. Шаповалова), зокрема психологічний ракурс у працях О. Самойленко, Л. Кияновської.

З огляду на вибір теми дослідження проаналізовано дотичне поняття «стилю» в його різноманітних амплуа. Так, С. Тишко пропонує формулювання, яке зводить історико-аналітичні підходи до вивчення стилю в музиці; поняття «стилю» В. Москаленка засноване на інтерпретаційному підґрунті, зорієнтованому на аналіз творчості з позиції виконавця; визначення поняття «стиль» за Н. Савицькою відноситься до феномену прояву індивідуальності; визначення, в якому аргументовано взаємозв'язки мислення митця з іншими факторами, що формують стиль творчості, належить І. Коханик.

У підрозділі 1.2 *«Концепція пізнього стилю творчості Н. Савицької в аспекті феноменології творчості»* детальніше розглянуто виникнення нового

напрямку музикології, відомого як «вікове музикознавство». Опрацьовані монографія Н. Савицької, дослідження Н. Туровської та А. Чубак, залучені дефініції «пізнього стилю» Р. Арнхейма та Н. Савицької. Закцентовано, що останні твори митців часто є відображенням їхнього ставлення до життя та смерті, вони можуть містити символи, образи або структури, які віддзеркалюють роздуми митця над цими темами; можуть бути надзвичайно інтимними, занурюючи ми у внутрішній світ та душевний стан митця; відзначатися мудрістю, яка накопичилася протягом тривалого життєвого шляху.

У підрозділі 1.3 «*Тембр-темброва семантика-темброве амплуа-темброобраз: досвід моделювання поняття*», центральним є поняття «тембр» та його модуляція з органології до теорії музичного змісту й сучасної тембрології як розділу інтерпретології, що охоплює наступні підходи до досліджуваного об'єкту:

- розуміння тембру як комунікативної системи, що дає ключ до визначення його естетики та поетики;
- характеристика тембру як трикомпонентної слухової сутності;
- можливість не лише «метафоричного», але й «математичного» тлумачення тембру, який, за думкою О. Жаркова, може бути прорахованим за допомогою технічних засобів.

У результаті в науковий обіг уведено поняття «*темброобраз інструмента*», що буде характеризувати якості інструмента повною мірою.

Підрозділ 1.4. «*Альт у контексті історіографії*» присвячено аналізу наукових джерел, що дозволяють зрозуміти еволюцію і зміну ролі альту в музичній практиці на різних етапах розвитку, проаналізувати взаємодію між виконавською та композиторською творчістю, що сприяє більш глибокому осмисленню розвитку альтової творчості та тембрової семантики. Деякі дослідження фокусуються на ролі альту в конкретних музичних школах чи композиторських традиціях, інші досліджують роль альту у певних жанрах, таких як струнні квартети або сонати, вивчають взаємодію альту з іншими

інструментами, аналізувати інтерпретаційні аспекти або досліджувати вплив історичних чи соціокультурних факторів на формування альтової семантики.

Аналіз сучасних підходів до вивчення семантики альтового тембру дозволив сформулювати висновок, що семантичний темброобраз альта постає у дослідженнях науковців як специфічна художня метасистема, що існує на двох рівнях – загальному та спеціальному. На *загальному* рівні вивчаються такі параметри: семантичні амплуа інструмента з його темброво-фактурними і артикуляційними характеристиками (Г. Косенко); візуально-акустичний образ інструмента, інтонаційно-звукова система і засоби музичної виразності, ступінь досконалості конструкції інструмента, наявність виконавських шкіл (В. Ткаченко); індивідуальний стиль «рефлексивного художника» (Л. Шаповалова), виконавець як «Homo Interpretatus» (Ю. Ніколаєвська).

На *спеціальному* рівні ознаки темброобразу альта розглядаються за такими параметрами, як: «прив'язаність» тембру інструмента до певних виразних інтонацій (томління та стриманої пристрасті (Купріяненко Е.); двокомпонентність темброрегістру альта (Косенко Г.); двокомпонентність втілюваного ним «художнього образу» (Городецький А.).

У розвиток ідей дослідників щодо виокремлення домінант тембрової семантики альта, запропоновано власні характеристики: альтовий тембр є головною ознакою формування образу інструменту; відмінність альтового тембру від тембрів інших інструментів струно-смичкового сімейства; декламаційно-розповідний тип семантики альтового тембру; виконавський вплив на темброобраз альта; меланхолічність та медитативність, як один з модусів альтового темброобразу; альтовий тембро-регістр вміщує в собі два елементи, які композитори вміють вигідно використати для характеристики внутрішньо контрастних образів; інтонаційні структури, що доручені альту, тяжіють до романтичного «томління».

Розділі 2 «*Етапи формування семантики альта в музичному мистецтві XVII-XIX століть*» присвячений вирішенню двох основних задач

– послідовному дослідженню формування тембрової семантики альту у різні періоди музичного мистецтва XVII – початку XIX ст., та аналізу тенденції, що властиві пізній творчості композиторів.

Відстеження етапів еволюції семантичного значення тембру альту та формування альту як сольного інструменту (підрозділи 2.1.–2.4 присвячені відповідно епохам Бароко, класицизму, романтизму та XX ст.), дало змогу у висновках до Розділу сформулювати наступні позиції, що входять до поняття «темброобраз»:

- технологічні та семантичні параметри «образу інструменту», альтовий тембр, як головна ознака формування образу інструменту;
- декламаційно-розповідний склад альтового тембру;
- виконавський вплив на темброобраз альту;
- виокремлення «лексем», які формували б психологічні характеристики, що презентує тембр альту, тяжіння тембру альту до меланхолії, тяжіння до інтонацій романтичного томління;
- неоднорідність альтового тембру в залежності від регістру та виконавської манери, що впливає на домінантність різних типів музичної експресії (Удовиченко М.);
- підкреслення різних компонентів тембру, які впливають на темброве багатство альтового тембро-регістру, вміщує в собі два елементи, які композитори вміють вигідно використати для характеристики внутрішньо контрастних образів: низький регістр альту – строгий, мужній, верхній – «з відтінком деякої напруженості».

У Розділі 3. «Темброобраз альту в пізній творчості композиторів XIX–XXI століть» проаналізовані взірці творчості М. Бруха, М. Фелдмана та українських композиторів другої половини XX ст.

У підрозділі 3.1. «Роль тембру альту в “Восьми п’єсах для альту, кларнета та фортепіано” Макса Бруха: семантичний аспект» розглянуто пізню творчість композитора, з огляду на те, що майже вся альтова спадщина була створена митцем саме в цей період. Аналіз дав можливість вирізнити

наступні семантичні аспекти темброобразу альта: альт має широкий спектр технічних прийомів, включаючи інтервальні стрибки, акорди, пунктирний ритм та співучу мелодію; використання різних тембрових можливостей: виконання більш яскраво та різко, щоб створити відчуття руху і динаміки – та м'яко (ніжно), щоб створити відчуття спокою та гармонії; використовується для створення різних образів: образ декламаційного, рухливого та динамічного та контрастний образ ліричного, співучого та гармонійного.

Підрозділ 3.2. «*"The Viola in My Life" М. Фелдмана: пошук смислу на межі тембровідчуття*» присвячений вивченню пізньої творчості композитора, зокрема аналізу його твору «Альт в моєму житті». Дослідницька увага була спрямована на систематизацію параметрів твору, які сприяли виявленню нових аспектів темброобразу альта та пошуку нових значень у музиці, які віддзеркалені в семантичних та композиційних характеристиках твору.

У підрозділі 3.3. «*Альт у творчості українських композиторів другої половини ХХ ст.*» висвітлено актуалізацію тембру інструменту з акцентом на пізню творчість харківських композиторів.

Тож з точки зору семантики, яка фіксує стійкі ознаки звукообразу інструмента, доведено, що альт у творчості харківських композиторів, з одного боку, часто використовується для створення ліричних, меланхолійних образів; з іншого – звучати драматично, екстатично або навіть ексцентрично.

У Розділі 4 «*Феномен альта в останніх опусах композиторів ХХ століття*» для аналізу обрано творчість Б. Бартока, Б. Бріттена та В. Бібіка.

В підрозділі 4.1. «*Лебедина пісня*» Бели Бартока: *Концерт для альта з оркестром* досліджено альтову спадщину композитора та виконавську інтерпретацію В. Прімуоза. Виявлено, що в залежності від виконавської інтерпретації, темброобраз альта у концерті може відрізнятися за такими параметрами: повнота та виразність звучання, наявність вібрації, швидкість та динаміка, артикуляція та опорні ноти, використання високого регістру.

Підрозділ 4.2. присвячено аналізу темброобразу альту у Струнному квартеті № 3 Б. Бріттена, який можна розглядати як твір, який акумулює риси пізнього стилю композитора, що відбивається у аскетизмі виразних засобів. Альт в цьому творі грає наступну роль: йому часто доручений інтонаційний зачин (1 ч., канон зі скрипкою; 3 ч., початок остинатної басової лінії), він часто звучить як низький голос (при цьому віолончель грає вище за теситурою, що не є традицією квартетного письма).

На прикладі Струнного квартету № 5 (підрозділ 4.3.) окреслено доміанти тембрової семантики альту в пізньому стилі В. Бібіка:

- виокремлення альтового тембру серед тембрів інших інструментів струнно-смичкового сімейства та виокремлення альту у складі ансамблю (його солююча функція);

- меланхолічність та медитативність, декламаційність та оповідальність, як важливі семантичні складові темброобразу альту;

- застосування семантики альтового тембру в його регістровій «двокомпонентності»;

- виконавський вплив на формування темброобразу альту: композитор за рахунок техніко-виконавських можливостей інструмента значно розширює його семантичний спектр.

У Висновках надані остаточні визначення «творчого процесу», «творчого портрету» й підсумовано наступне.

1) Аналіз останніх опусів композиторів XIX–XXI століть не тільки дозволив глибше зануритись у таїну пізньої творчості, але й підтвердив загадковий феномен – обирання тембру альту як медіанти між світом живих і потойбіччям. Це стало причиною встановлення стійкого сприйняття альту в музичному мистецтві як інструменту, що має філософське, наративне, медитативне та рефлексивне значення і може символізувати меморіальну семантику. Тембр альту у проаналізованих зразках став увиразненням «останнього слова», яке з філософської точки зору може сприйматися як символічний акт, важливий не тільки у мистецтві, але й у загальному

розумінні людського існування, викликати глибокі роздуми над сутністю, цінностями та сенсами.

2) Темброобраз альта представлено як систему, що може слугувати відзеркаленням як специфіки творчого стилю, творчого процесу, так й творчої особистості (композитора, виконавця) і є інтегральним комплексом характеристик, що об'єднують як звукові параметри, так і емоційний спектр, який закладений в нотному композиторському тексті та відтворений через процес виконання музики.

Враховуючи всі висновки, запропоноване дослідження відкриває перспективи для глибшого вивчення альтового репертуару в широкому філософському контексті та створення нового. Пам'ятаємо вислів Гії Канчелі, який вважав, що «лише альт, з його багатством, звуком та зумовлено низькою експресією, здатний привести душу до примирення, миру та згоди».

Ключові слова: темброобраз альта, музичний твір, музична семантика, композиторська творчість, пізній композиторський стиль, останній опус, тембр, темброва інтонація, політембровість, жанрово-стильові аспекти творчості, камерно-інструментальна музика, альт, концерт для альта, струнний квартет.

ANNOTATION

Pashkovska M. O. Actualization of the timbre image of the viola in the late creative work of composers of the 19th-21st centuries. – Qualifying research paper on the rights of the manuscript.

Dissertation for acquiring the scientific degree of Doctor of Philosophy in speciality 025 «Musical Art» (02 «Culture and Arts»). – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2023.

The last opus of the composer is an important phenomenon in his creative work, the quintessence of style. And therefore – an object of special interest for performers and researchers. This is not only the completion of a creative path, but also one's own conclusion, which can serve as a spiritual testament for others, a summary of previous

achievements. In the late creative work of composers of the 19th-21st centuries, in relation to the last composition, one can observe a certain isolation and detachment of the viola timbre, which seems to be a unique phenomenon in the history of art. In the field of musicology, the involvement of the viola timbre in the late compositions of composers of the 19th-21st centuries is understudied. Its analysis raises the question of how integration occurs in the conditions of the individual, especially late, style of composers.

The *purpose of the study* is to substantiate the actualization of the viola in the late creative work of composers of the 19th-21st centuries, in particular, in the last opuses.

The *object of the study* is the late style of the composers' creative work, the subject is the phenomenon of the timbre image of the viola in the last compositions of artists of the 19th-21st centuries.

The *research methodology* involves the analysis of sheet music, musical parameters and interpretative features, as well as the interaction of the viola with other musical instruments in the context of performing practice. The analysis of selected compositions and their interpretations contributes to a deeper understanding of the phenomenon of involving the viola in the last compositions of composers of the 19th-21st centuries, as well as to the disclosure of its semantic roles.

The *scientific novelty* of the obtained results is related to the systematic study of the phenomenon of involving the viola in the late creative work of composers of the 19th-21st centuries, in particular, the main parameters of the timbre image of the viola were formulated and systematized from the point of view of interpretology, and the semantics of the viola in the last opuses of the artists were identified.

The proposed topic involved the grouping of four semantic blocks in the study: the specificity of the creative process of composers, the phenomenon of the late style, the study of the actualization of the timbre image of the viola in late creative work and the phenomenon of the involvement of the viola in the last opuses of the composers,

which is expressed in the structure of the dissertation, which contains four sections with subsections.

In Section 1 «*The timbre image of the viola as a category of interpretology*» – the concepts of creative (composing) process and style, concepts of late style, timbre and its derivatives – timbre semantics, timbre role and timbre image are considered.

Subsection 1.1. «*Creative process and style in the focus of music theory and performance*» is devoted to the aspects of studying the concepts of «creative process» (A. Mukha), «creative portrait» (L. Kiyanovska, G. Astalosh and L. Mykulanynets), «creative personality» (A. Mukha, N. Savytska, A. Chubak, I. Drach, V. Zharkova, O. Komenda, L. Shapovalova), in particular, the psychological perspective in the works of O. Samoilenko, L. Kiyanovska.

Taking into account the choice of the research topic, the tangent concept of «style» in its various roles is analysed. Thus, S. Tyshko offers a formulation that summarizes historical and analytical approaches to the study of style in music; V. Moskalenko's concept of "style" is based on an interpretative foundation oriented to the analysis of creativity from the performer's position; the definition of the concept of «style» according to N. Savytska refers to the phenomenon of the manifestation of individuality; the definition, in which the interrelationships of the artist's thinking with other factors that shape the style of creativity are argued, belongs to I. Kokhanyk.

In subsection 1.2. «*The concept of the late style of creativity of N. Savytska in the aspect of phenomenology of creativity*» the emergence of a new direction of musicology, known as "century musicology", is considered in more detail. The monograph of N. Savytska, the research of N. Turovska and A. Chubak have been worked on, the definitions of "late style" by R. Arnheim and N. Savytska have been involved. It is emphasized that the last compositions of artists are often a reflection of their attitude to life and death, they may contain symbols, images or structures that reflect the artist's thoughts on these topics; can be extremely intimate, immersing us in the inner world and mental state of the artist; can be distinguished by the wisdom that has accumulated during a long life journey.

In subsection 1.3. «*Timbre-timbre semantics-timbre role-timbre image: concept: modelling experience*», the central position belongs to the concept of "timbre" and its modulation from organology to the theory of musical content and modern timbre science as a section of interpretology, which covers the following approaches to the studied object:

- understanding timbre as a communicative system, which gives the key to defining its aesthetics and poetics;
- characterization of timbre as a three-component auditory entity;
- the possibility of not only a «metaphorical» but also a «mathematical» interpretation of timbre, which, according to O. Zharkov, can be calculated using technical means.

As a result, the concept of «*instrument timbre image*» has been introduced into scientific circulation, which will fully characterize the qualities of the instrument.

Subsection 1.4. «*The viola in the context of historiography*» is dedicated to the analysis of scientific sources that allow one to understand the evolution and change of the role of the viola in musical practice at various stages of development, to analyse the interaction between performing and composing creativity, which contributes to a deeper understanding of the development of viola creativity and timbre semantics. Some studies focus on the role of the viola in specific musical schools or compositional traditions, others investigate the role of the viola in specific genres such as string quartets or sonatas, study the interaction of the viola with other instruments, analyse interpretative aspects, or investigate the influence of historical or sociocultural factors on the formation of viola semantics.

The analysis of modern approaches to the study of the semantics of the viola timbre made it possible to formulate the conclusion that the semantic timbre image of the viola appears in the research of scientists as a specific artistic metasystem that exists at two levels – general and special. At the *general* level, the following parameters are studied: the semantic role of the instrument with its timbre-textural and articulation characteristics (G. Kosenko); the visual-acoustic image of the

instrument, the intonation-sound system and means of musical expressiveness, the degree of perfection of the instrument's design, the presence of performing schools (V. Tkachenko); the individual style of a «reflective artist» (L. Shapovalova), a performer as «Homo Interpretatus» (Y. Nikolaievskaya).

At the *special* level, the features of the timbre image of the viola are considered according to such parameters as: the «attachment» of the timbre of the instrument to certain expressive intonations (languor and restrained passion (E. Kupriyanenko); the two-component nature of the timbre register of the viola (G. Kosenko); the two-component nature of the «artistic image» embodied by it (A. Gorodetsky).

In the development of the researchers' ideas to single out the dominant of the timbre semantics of the viola, its own characteristics are proposed: the viola timbre is the main feature of the formation of the image of the instrument; the difference of the viola timbre from the timbres of other instruments of the string-bow family; the declamation-narrative type of semantics of viola timbre; the performing influence on the timbre image of the viola; melancholy and meditateness, as one of the modes of the viola timbre image; the viola timbre-register contains two elements that composers know how to use with advantage to characterize internally contrasting images; the intonation structures entrusted to the viola tend towards romantic «languor».

Section 2 «*Stages of formation of viola semantics in the musical art of the 17th-19th centuries*» is devoted to the solution of two main tasks – the consistent study of the formation of the timbre semantics of the viola in different periods of the musical art of the 17th – early 19th centuries, and the analysis of trends characteristic of the late creative work of composers.

Tracing the stages of the evolution of the semantic meaning of the viola timbre and the formation of the viola as a solo instrument (subsections 2.1.–2.4. are devoted to the Baroque, Classicism, Romanticism, and the 20th century periods, respectively), made it possible to formulate the following positions included in the concept of «timbre image» in the conclusions of the Section:

- technological and semantic parameters of the «image of the instrument», viola timbre, as the main feature of the formation of the image of the instrument;
- declamation-narrative composition of the viola timbre;
- performing influence on the timbre of the viola;
- singling out the «lexemes» that would form psychological characteristics that present the viola timbre, the attraction of the viola timbre to melancholy, the attraction to the intonations of romantic languor;
- heterogeneity of the viola timbre depending on the register and performing manner, which affects the dominance of different types of musical expression (M. Udovychenko);
- emphasis on various timbre components that affect the timbre richness of the viola timbre register contains two elements that composers know how to use with advantage to characterize internally contrasting images: the low register of the viola is strict, courageous, the upper register is «with a hint of some tension».

In Section 3 «*The timbre image of the viola in the late creativity of composers of the 19th-21st centuries*» samples of the creative work of M. Bruch, M. Feldman and Ukrainian composers of the second half of the 20th century have been analysed.

Subsection 3.1. «*The role of the viola timbre in Max Bruch's "Eight Pieces for the Viola, Clarinet, and Piano": a semantic aspect*» examines the late creative work of the composer, given that almost the entire viola legacy was created by the artist during this period. The analysis made it possible to distinguish the following semantic aspects of the timbre image of the viola: the viola has a wide range of technical approaches, including interval jumps, chords, dotted rhythm and singing melody; the use of different timbre possibilities: performing more brightly and sharply to create a sense of movement and dynamics – and softly (gently) to create a sense of peace and harmony; is used to create different images: the image of the declamatory, moving and dynamic. As well as the contrasting image of the lyrical, singing and harmonious.

Subsection 3.2. «*The Viola in My Life" by M. Feldman: the search for meaning at the edge of timbre perception*» is devoted to the study of the late creative work of the composer, in particular the analysis of his composition «The Viola in My Life». Research attention was directed to the systematization of the parameters of the composition, which contributed to the discovery of new aspects of the timbre image of the viola and the search for new meanings in music, which are reflected in the semantic and compositional characteristics of the composition.

In subsection 3.3. «*The viola in the creative work of Ukrainian composers of the second half of the 20th century*» the actualization of the timbre of the instrument is highlighted with an emphasis on the late creative work of Kharkiv composers.

Thus, from the point of view of semantics, which captures the stable features of the sound image of the instrument, it has been proven that the viola in the creative work of Kharkiv composers, on the one hand, is often used to create lyrical, melancholic images; on the other – to sound dramatic, ecstatic or even eccentric.

In Section 4, «*The viola phenomenon in the last opuses of the 20th century composers*» the creative work of B. Bartok, B. Britten, and V. Bibik have been selected for the analysis.

Subsection 4.1. «*Bela Bartok's "Swan Song": The concerto for the viola with orchestra*» explores the composer's viola legacy and V. Primrose's performing interpretation. It has been found out that depending on the performing interpretation, the timbre image of the viola in a concerto can differ in the following parameters: fullness and expressiveness of sound, presence of vibration, tempo and dynamics, articulation and supporting notes, use of high register.

Subsection 4.2. is devoted to the analysis of the timbre image of the viola in B. Britten's String Quartet No. 3, which can be considered as a composition that accumulates the features of the composer's late style, which is reflected in the asceticism of expressive means. The viola in this composition plays the following role: it is often entrusted with the intonation beginning (1 m., canon with the

violin; 3 m., the beginning of the ostinato bass line), it often sounds like a low voice (at the same time, the cello plays higher in tessitura, which is not the tradition of the quartet writing).

Using the example of String Quartet No. 5 (subsection 4.3), the dominant of the timbre semantics of the viola in the late style of V. Bibik are outlined:

- distinguishing the viola timbre among the timbres of other instruments of the string and bow family and distinguishing the viola in the ensemble (its soloing function);

- melancholy and meditateness, declamation and storytelling quality as important semantic components of the viola timbre image;

- application of the semantics of viola timbre in its register "two-component nature";

- performing influence on the formation of the timbre image of the viola: the composer significantly expands its semantic spectrum due to the technical and performing capabilities of the instrument.

The Conclusions provide the final definitions of «creative process», «creative portrait» and summarize the following.

1) The analysis of the last opuses of composers of the 19th-21st centuries not only allowed delving deeper into the mystery of late creativity, but also confirmed the mysterious phenomenon – choosing the timbre of the viola as a median between the world of the living and the afterlife. This became the reason for establishing a stable perception of the viola in musical art as an instrument that has a philosophical, narrative, meditative and reflective meaning and can symbolize memorial semantics. The timbre of the viola in the analysed samples became the expression of the «last word», which from a philosophical point of view can be perceived as a symbolic act, important not only in art, but also in the general understanding of human existence, cause deep reflection on the essence, values and meanings.

2) The timbre image of the viola is presented as a system that can serve as a reflection of both the specifics of the creative style, the creative process, and the

creative personality (a composer, a performer) and is an integral complex of characteristics that combine both sound parameters and the emotional spectrum, which is embedded in the composer's sheet music text, and reproduced through the process of performing music.

Taking into account all the conclusions, the proposed study opens up prospects for a deeper study of the viola repertoire in a broad philosophical context. We remember the words of Giya Kancheli, who noted that «even the viola, with its richness, has a sound that is understood by low expression, capable of bringing the soul to reconciliation, so there is peace».

Key words: viola timbre image, musical composition, musical semantics, composing creativity, late composing style, last opus, timbre, timbre intonation, poly-timbre nature, genre-stylistic aspects of creativity, chamber-instrumental music, viola, viola concerto, string quartet.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Соляник М. Струнний квартет № 3 Б. Бріттена як феномен пізнього стилю композитора. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 55. С. 50–60.
2. Пашковська М. Темброобраз альты в П'ятому струнному квартеті В. Бібіка в контексті концепції «останнього твору». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 62. С. 153–174
3. Пашковська М. «The Viola in My Life» М. Фелдмана: пошук смислу на межі тембровідчуття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 66. С. 27–49.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	17
ВСТУП.....	20
РОЗДІЛ 1. ТЕМБРООБРАЗ АЛЬТА ЯК КАТЕГОРІЯ ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ.....	26
1.1. Творчий процес і стиль в об’єктиві теорії музики та виконавства.....	26
1.2. Концепція пізнього стилю творчості Н. Савицької в аспекті феноменології творчості	38
1.3. Тембр-темброва семантика-темброве амплуа-темброобраз: досвід моделювання поняття	50
1.4. Альт у контексті історіографії.....	59
Висновки до Розділу 1.....	69
РОЗДІЛ 2. ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ СЕМАНТИКИ АЛЬТА В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ XVII-XIX СТ.	72
2.1. Бароковий період: витоки акустичної ідентичності альта.....	72
2.2. Епоха Класицизму: виокремлення ролі альта.....	78
2.3. Епоха Романтизму: експресія та індивідуальність тембру.....	85
2.4. Інновації та експерименти у творчості для альта композиторів початку XX ст.	94
Висновки до Розділу 2.....	103
РОЗДІЛ 3 ТЕМБРООБРАЗ АЛЬТА В ПІЗНІЙ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ XIX-XXI СТ.	107
3.1. Роль тембру альта в «Восьми п’єсах для альта, кларнета та фортепіано» Макса Бруха: семантичний аспект.....	107
3.2. «The Viola in My Life» М. Фелдмана: пошук смислу на межі тембровідчуття.....	119
3.3. Альт у творчості українських композиторів другої половини XX ст.	131

Висновки до Розділу 3.....	143
РОЗДІЛ 4. ФЕНОМЕН АЛЬТА В ОСТАННІХ ОПУСАХ	
КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТ.	148
Преамбула. Тема «останнього слова» в мистецтві.....	148
4.1. «Лебедина пісня» Бели Бартока: Концерт для альту з	
оркестром.....	150
4.2. Темброобраз альту у Струнному квартеті № 3 Б. Бріттена...162	
4.3. П'ятий струнний квартет В. Бібіка: нові градації темброобразу	
альту.....	170
Висновки до Розділу 4.....	178
ВИСНОВКИ.....	183
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	190
ДОДАТКИ	
Додаток А (нотні приклади).....	208
Додаток Б (схеми до аналітичного розділу 3).....	214
Додаток В (список апробацій та публікацій).....	216

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Залучення тембру альта в пізні твори композиторів ХІХ–ХХІ століть є феноменом, який до сьогодні не був спеціально розглянутий дослідниками. Його аналіз з позиції семантики тембру інструмента ставить питання про те, яким чином він втілюється в умовах індивідуального стилю композитора. Тож дослідження альта у пізніх опусах композиторів ХІХ–ХХІ століть є тематикою, яка додає важливу складову до розуміння музичного творчого процесу. Ця проблема актуальна саме з точки зору акумуляції стильових якостей, а також – тембрової семантики обраного інструменту. З одного боку, процес пов'язаний з еволюцією альта в музичному мистецтві ХVІІІ – початку ХХІ ст. (шлях становлення альта, як солюючого інструменту); з іншого – пов'язаний з концепціями пізнього стилю в творчості композиторів. Окремим цікавим ракурсом є усвідомлення залучення композиторами тембру альта для власного *останнього опусу* (свідомо чи підсвідомо). В цілому останні опуси митців мають значний потенціал для розкриття художніх ідей композиторської творчості, бо є своєрідною окресленою картинкою їхнього музичного життя, яка залишається у спадку новим поколінням музикантів і дослідників. Але щодо тембру альта – в період ХІХ–ХХІ століть складається окрема ситуація «відособлення» альтового тембру, що яскраво виявляється в пізніх творах таких видатних композиторів, як Й. Брамс, М. Брух, М. Рeger, Д. Шостакович, Б. Бріттен, Б. Барток, П. Гіндеміт, Б. Мартіну, Е. Блох, Ф. Дружинін, А. Хачатурян, В. Бібік та ін. Однак питання, як ця семантика інтегрується в індивідуальний стиль пізніх творів, залишається відкритим. Тож семантика тембру альта, що сформувалася протягом його історії, може мати значний вплив на його використання в останніх творах композитора.

Таким чином, актуальність теми обумовлена:

– недостатньою вивченістю останніх опусів композиторів з точки зору типології пізнього стилю та специфіки темброобразу альта;

– узагальненням останніх творів митців XIX-XXI століть за участі альтя в певну систему.

Зв'язок роботи 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 «Інтерпретологія як інтегративна наука» перспективного тематичного плану кафедри на 2017 – 2022 рр. (протокол № 4 від 30.11.2017 року). Тему дисертації затверджено та уточнено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 3 від 31 жовтня 2019 року), уточнено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 11 від 29 червня 2023 року).

Мета дослідження – обґрунтувати актуалізацію альтя в пізній творчості композиторів XIX-XXI століть, зокрема – в останніх опусах. З розкриттям цієї теми пов'язано постановку та вирішення наступних завдань:

- сформулювати основні аспекти вивчення поняття «творчого процесу», «творчого портрету» та «творчої особистості»;
- виявити специфіку теоретичних обґрунтувань феномену «пізній стиль»;
- змодельовати поняття «темброобраз інструмента»;
- узагальнити науковий досвід вивчення альтового мистецтва;
- окреслити етапи формування семантики альтя;
- розглянути темброобраз альтя в пізній творчості композиторів;
- виявити феномен темброобразу альтя в останніх опусах композиторів.

Об'єктом дослідження пізній стиль творчості композиторів, **предметом** – феномен темброобразу альтя в останніх опусах митців XIX–XXI століть.

Матеріал дослідження. Дослідження базується на аналізі різноманітних музичних джерел, що становлять матеріальну основу для вивчення феномену темброобразу альтя в останніх опусах композиторів XIX–XXI століть. Серед

цих джерел – нотні тексти сонат №1 і №2 для альтя і фортепіано Й. Брамса; партитура М. Бруха «Вісім п'єс для альтя, кларнета та фортепіано»; партитура струнного квартету №3 Б. Бріттена та аудіозапис у виконанні Бріттен-квартету; партитура струнного квартету №5 В. Бібіка; партитура Концерту для альтя з оркестром Б. Бартока та відеозапис В. Прімроуза цього твору.

Методологія дослідження передбачає аналіз нотних текстів, музичних параметрів та інтерпретаційних версій, а також взаємодію альтя з іншими музичними інструментами у контексті виконавської практики. Вивчення зазначених творів та їх інтерпретацій сприяє глибокому розумінню та аналізу темброобразу альтя в останніх опусах композиторів ХІХ–ХХІ століть.

Методи дослідження. Для досягнення поставленої мети застосовані загальнонаукові та спеціальні методи:

– *історичний* – для визначення етапів формування семантики альтя в музичному мистецтві ХVІІ-ХІХ століть;

– *стильовий метод* – для виявлення особливостей пізнього стилю композиторів;

– *виконавсько-інтерпретаційний* – означення специфіку виконання мистецтва гри на альті та особливу роль видатних діячів;

– *семантичний метод* – для виокремлення значущості темброобразу альтя;

– *метод моделювання поняттєвого апарату* (термінологічний);

– *системний метод* для узагальнення індивідуальних підходів митців до використання альтя в концепціях власних творінь.

Названі методи взаємодіють між собою та доповнюють один одного, що дозволило висвітлити багатогранність та глибину феномену залучення альтя в останніх опусах композиторів ХІХ–ХХІ століть.

Теоретична база. Для розкриття теми дослідження використано різні джерела теоретичного та історичного музикознавства:

– *аналіз творчого процесу та творчої особистості*: (праці Г. Асталощ, Л. Микуланинець [5], Р. Варнаваї [13], Н. Дикої [27], І. Драч [28-30], Г. Ігнатченка [44], Л. Кияновської [50, 52], І. Коновалової [54], А. Мухи [82], Н. Савицької [93, 96], М. Удовиченка [106], Ю. Чекана [112], Л. Шаповалової [117]);

– *проблеми стилю, тембру, музичної семантики та інтерпретації* (в працях В. Апатського [3], І. Вятохи [14], Н. Горюхиної [18], О. Жаркова [33-37], Ю. Іщенка [45], Р. Каширцева [49], О. Копелюка [56], Г. Косенко [57-59], І. Коханик [60-67], В. Москаленка [80], Ю. Ніколаєвської [84–86], Н. Савицької [96], О. Садовнікової [90], О. Самойленко [97], С. Тишка [101], В. Ткаченко [102], А. Чубак [113], Л. Шаповалової [114–117], Т. W. Adorno [121], ASA / ANSI [122], Н. Berlioz [127], Р. Boulez [128], М. Chudy [129], М. Campbell [130], N. Cook [132], А. Honegger [144], J.-N. Weid [177]);

– *проблема періодизації стилю композиторів* (в працях Р. Арнхейма [4], Я. Дудар [31], Н. Савицької [92-96], Н. Туровської [103], А. Чубак [113], E. W. Said [165]);

– *історія скрипкового і альтового мистецтва* (праці Д. Гаврильця [15], А. Городецького [17; 145], В. Дарди [19-20], Ю. Дедюлі [21-23], М. Карапінки [47], Г. Косенко [57-59], О. Криси [69], М. Кугеля [70; 151], С. Кулакова [71-72], Е. Купріяненко [73-76], А. Тучапець [104], М. Удовиченка [105-108], М. W. Riley [162-163]), що допомагає зрозуміти контекст залучення тембру альту в історії музичної творчості;

– *творчість Й. Брамса, М. Бруха, Б. Бартока, Б. Брітена, М. Федмана, В. Бібіка* вивчена за допомогою досліджень Ю. Бенті [10], В. Буграка [12], М. Мельников [78], А. Мізітової [79], Л. Нейчевої [83], О. Садовнікової [90], Б. Сабольчи [91], І. Уйфалуши [110], Н. Швець [118], Л. Шаповалової [117], О. Щетинського [120], А. Bayley [126], D. Cline [131], N. Cook [132], P. Evans [135], M. Feldman [136-137], C. Fifield [138], C. Gagne and T. Caras [140], M. Gillies [141], K. Geiringer [142], А. Horodetskyi [145], K. Hoover [146], P. Hughes [147], I. Ivanova, А. Mizitova [148].

Наукова новизна отриманих результатів. У музикознавстві *вперше*:

- уведено в науковий обіг концепт темброобраз альта та сформульовано основні параметри його втілення;
- обґрунтовано феномен темброобразу альта в пізній творчості композиторів XIX-XXI століть як художню метасистему;
- сформульовано основні параметри темброобразу альта та систематизовано їх з точки зору інтерпретології;
- розширено розуміння ролі альта у творчості композиторів XIX–XXI століть, зокрема в останніх опусах;
- виявлено глибинні зв'язки між музичним творчим процесом, виразними можливостями інструменту та соціокультурним контекстом;
- вперше проаналізовано семантичні функції альта в драматургії таких творів, як Струнний квартет №5 В. Бібіка та «The viola in my life» М. Фелдмана.

Отримало подальший розвиток:

- розробка поняття Г. Косенко «темброве амплуа» у світлі виконавської інтерпретації.

Практичне значення отриманих результатів дослідження. Отримані результати мають потенціал для використання в навчальних дисциплінах, пов'язаних з альтовим мистецтвом:

- *альтове мистецтво (клас зі спеціальності):* отримані результати можуть стати важливим компонентом курсу з альтового мистецтва. Студенти зможуть докладніше дізнатися про роль альта в останніх опусах композиторів XIX–XXI століть та його вплив на виразність музичних творів;
- *історія світової музичної культури:* оскільки дослідження стосується різних історичних періодів. Він допоможе студентам зрозуміти розвиток музичних тенденцій та ролі альта в контексті змін у музичних стилях;
- *музичний аналіз та інтерпретація:* аналіз композиторського процесу та виразових можливостей альта в останніх творах може бути використаний

для поглибленого вивчення музичної інтерпретації. Студенти зможуть розкрити нові шляхи та підходи до виконання цих творів;

- *камерна музика*: матеріал може бути включений до курсу з камерної музики, де студенти зможуть досліджувати взаємодію різних інструментів, зокрема альта, у камерних ансамблях;

- результати дослідження можуть бути використані в організації семінарів та майстер-класів для студентів музичних академій та університетів.

Апробація результатів дослідження. Матеріали дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення дослідження представлено в доповідях на міжнародних і всеукраїнських наукових та науково-практичних конференціях: XXI всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція (online) «Дні музики» (24–5 квітня 2020 р.), Двадцята науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Інтерпретаційний потенціал музичного твору» (30 жовтня – 1 листопада 2020 р.), «ХНУМ імені І. П. Котляревського 105 років: звершення та випробування» (11–12 жовтня 2022 р.), «Поетика музичної творчості» (14–17 січня 2022 р.).

Публікації. За темою дисертації опубліковано три одноосібні статті в спеціалізованих виданнях, які рекомендовані Міністерством освіти і науки України (МОН України).

Структура роботи. Дисертація складається із Вступу, чотирьох Розділів з висновками до кожного з них, Висновків, Списку використаних джерел та Додатків. Загальний обсяг дисертації становить 216 сторінок, з них основного тексту – 161 сторінка. Список використаних джерел налічує 177 позицій, з них 56 – іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1

ТЕМБРООБРАЗ АЛЬТА ЯК КАТЕГОРІЯ ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ

1.1. Поняття творчого процесу та стилю

Існує різноманітна музично-теоретична література, безліч доповідей та досліджень, в яких автори торкаються проблеми творчого процесу, що є одним із ключових питань в нашому дослідженні. «Якщо слухацьке сприйняття дозволяє усвідомити художню ідею твору як продукт співпраці композитора та виконавця, то первинний рівень онтології мистецтва зводиться саме до моменту творення музики, унікальності творця як носія стилю», – зазначає О. Копелюк [56, с 10]. Тож наступним логічним кроком в дослідженні буде аналіз концепції «композиторського процесу».

А. Муха [82] одним з перших намагається вивчити та розробити доказову, злагоджену систему категорій та понять, що забезпечують комплексне вивчення проблеми. Автор вичерпано аналізує проблеми композиторської творчості, враховуючи чинники, що впливають на композитора: ідеологічні, соціальні, психологічні, музичні та інші. Головним аспектом в творчому процесі є особовий, його супроводить соціологічний, соціально-психологічний, гносеологічний, ідеологічний, педагогічний, музично-теоретичний, культуродинамічний та інші.

А. Муха розрізняє три провідні поняття теорії процесу музичної творчості: «композитор», «творчий процес» та «музичний твір».

Під творчістю, згідно з енциклопедичними формулюваннями, розуміється діяльність людини, що полягає в створенні нових, таких, що мають громадське значення, матеріальних або духовних цінностей в якій-небудь галузі виробництва, науки, мистецтва і тому подібне. Під музичною творчістю мається на увазі творення музики, вид художньої діяльності. «Творчий процес» автор характеризує як такий, що «наближається до поняття поодинокого творчого акту і врешті-решт ототожнюється з ним,

виражаючи спрямованість композиторської праці на створення специфічного продукту – музичного твору» [82, с.57].

А. Чубак також звертає свою увагу на поняття «творчий процес». Вона наголошує на тому, що «творчий процес композитора – складне вище, що важко піддається аналізу та науковому осмисленню в зв'язку з тим, що багато в чому і для самого композитора процес створення музики є непізнаною таємницею» [113, с. 109]. В даному контексті не можна пропустити спогад про бесіду, яка відбулася між О. Зінкевич та Є. Станковичем: «Нехай таємниця могутньої творчої стихії Станковича так і залишається для нас непізнаною, але наблизитись до її розуміння допомагає моральний імператив і духовний нерв його Особистості, що відкривається за оболонкою розмов», – констатує дослідниця [40, с. 11]. Цей погляд на творчість композитора додатково підкреслює непередбачуваність та унікальність творчого процесу. Це своєрідний підхід, який демонструє, що хоча аналіз і дослідження можуть розкрити певні аспекти творчого процесу, але багато важливого залишається поза рамками наукового підходу через його особистісну та інтуїтивну природу.

Тож з огляду на це слід згадати роздуми А. Мухи над поняттям «вибір»: «Вибір – істотна складова професійної музичної творчості, відібраний автором варіант з обмеженого або нескінченного кола можливих, що виникають в спонтанному, імпровізаційному процесі» [82, с. 26]. Завдяки цьому процесу виникає унікальність музичного твору, адже вибір одного шляху передбачає відкидання інших, що робить кожен твір неповторним.

В розділі «Композитор і музичний твір» [82], А. Муха зосереджується на розгляді важливих аспектів, які сприяють формуванню відзначеного поняття особистості композитора. Також розглядаються цільові аспекти творчого процесу на основі системного підходу. Згідно з його поглядом, «особистість композитора» містить декілька ключових компонентів, а саме, музичні здібності, комплекс психологічних передумов, професійну підготовку, а також взаємодію з «реальним світом». У концепції А. Мухи,

«реальний світ» вважається метасистемою, яка об'єднує «світи» соціального буття, природи, мистецтва і культури [82, с. 37]. Таке розуміння дозволяє вивчити взаємозв'язок між особистістю композитора та зовнішнім оточенням у більш системний спосіб:

– особлива, або творча, музична обдарованість є невід'ємною частиною кожного композитора, яка охоплює низку важливих характеристик. Ці атрибути сприяють не тільки створенню музичних творів, але й передачі власних внутрішніх переживань через музичні образи (слух, пам'ять, почуття ритму тощо);

– комплекс характерних психологічних складників (вразливість, спостережливість, воля тощо);

– достатня професійна підготовка (музична ерудиція, композиторські навички). Ця професійна підготовка надає композиторам необхідну базу для вираження своєї творчої ідентичності та впровадження у життя музичних ідей. Вона дозволяє їм підтримувати відповідний рівень кваліфікації, а також розширювати музичний горизонт і вдосконалювати свою майстерність протягом усієї творчої кар'єри;

– наявність ідейно-соціальних установок, художньо-естетичних переконань. Тощо. Ці передумови глибоко впливають на спосіб, яким композитор розуміє світ навколо себе, а також на його ставлення до музичної творчості. Ідейно-соціальні установки та художньо-естетичні переконання стають важливими орієнтирами для композитора, впливаючи на його творчі рішення, вибір тем та настрою музичних творів.

Спроба повністю розкрити всі грані особистості композитора, з урахуванням їх неперервно змінних рис, які є властивими для реальних індивідів, є завданням зі складністю виконання, бо як зазначає Л. Кияновська, «у реконструкції творчого портрету, однак, виникає багато опозицій. Передусім слід пам'ятати про специфічність прояву особистості в художній творчості, особливості сприйняття і відтворення дійсності у ній» [50, с. 63]. Також труднощі з кристалізацією даних аспектів здебільшого

впливають з проблемою відокремлення чисто композиторської сутності від загальної структури особистості. Таке відрізнєння стає проблематичним через те, що багато композиторів виступають і як видатні виконавці, і як досвідчені диригенти, педагоги та музичні теоретики. Час від часу вони навіть об'єднують композиторську роботу з іншими сферами музичного мистецтва, або ж обирають професії, які взагалі не мають відношення до музики. Таке розмаїття ролей і функцій, якими займаються композитори, змушує нас розглядати їхню творчість як інтеграцію різних аспектів особистості, що є невід'ємною частиною їхнього внеску у музичний світ. В підтвердження наших роздумів, наведемо міркування О. Зінкевич над тим, «як складно знайти коротку словесну формулу, коли намагаєшся вловити сутність якогось значного явища (і у тому числі, композиторської особистості): надто багато усього вона мусить вмістити» [40, с. 6].

Отже, у нашому дослідженні буде раціональним поглибитися у аналіз та розкриття складових, що можуть утворювати поняття «творчий портрет» або «творча особистість». Зосередившись на різних аспектах, які можуть містити ці два поняття, ми зможемо розкрити багатогранність та глибину творчого процесу, розуміючи, як вони взаємодіють та впливають на створення музичних творів.

Загальний зміст ідеї «творчого портрету» передбачає вивчення та аналіз творчої особистості композитора з різних поглядів та параметрів. В музикознавстві використовують різноманітні підходи та методи для розкриття унікальних аспектів творчого стану та діяльності митця. Вони розглядають психологічні, соціокультурні, історичні, індивідуальні та типові параметри, які визначають стиль, методику, засоби виразу та спілкування музиканта з аудиторією.

У дослідженні «Хронос композиторської життєтворчості» [96], Н. Савицька фокусується на вивченні особистості композитора в контексті динаміки вікових змін. Дослідниця відзначає важливість ідеї, яку

підтримував Герберт Вейнсток, що «розкриття образу людини посилює сприйняття мистецтва» [96, с. 12].

Філософсько-психологічні аспекти стають центральними в дослідженні І. Драч «Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка)» [30]. Так згідно з концепцією дослідниці «під композиторською індивідуальністю розуміється цілісність художнього світу митця, що виявляється на всіх етапах його творчості, чи то у потенційному вигляді, або ж актуалізується через певні модули та координуючі принципи, ціле виступає при цьому більшим, ніж сума його частин» [30, с. 190]. Також дослідниця стверджує, що «проблема індивідуальності постає у даній роботі не як стильова, що відбивається у зовнішніх ознаках музичної мови... Йдеться про особливі форми “образу автора”» [30, с. 13].

Предметом аналізу в монографії «Рефлексивний художник. Проблеми рефлексії в музичній творчості» [117] Л. Шаповалової є дослідження когнітивних процесів творчої особистості, розглянутих як «аналог людини, що пізнає світ крізь призму авторського Я» [117, с. 21]. Це дослідження спрямоване на вивчення феномену рефлексії в контексті особистості як суб'єкта пізнання. Основний фокус дослідження авторки спрямований на аналіз «мовленнєвих механізмів музичного мислення, зокрема тих його аспектів, що „відповідають” за діяльність свідомості» [117, с. 15].

Розгляд феномену творчої особистості в якості активного учасника різноманітних комунікативних процесів є центральним у дослідженні В. Жаркової «Творчість Моріса Равеля: музичні тексти і комунікативний контекст» [38]. Авторка вказує на важливість аналізу творчої особистості, яка осмислює унікальність свого творчого «я», через взаємодію та взаємозв'язок особистісних, індивідуальних аспектів та загальних типологічних характеристик. Вона наголошує на важливості включення творчого «я» митця до різних стильових систем (експліцитний контекст), аналізу

постійних аспектів мислення композитора (дискурсивний контекст) та інтерпретації значень його творів (імпліцитний контекст).

В інших дослідженнях, що концентруються на методологічних питаннях гуманітаристики, відзначається зростаючий інтерес до психологічних аспектів творчої особистості. О. Самойленко підкреслює потребу зрозуміти «свідомість музиканта-художника з її неповторним психологічним малюнком» [97, с. 228] в межах діалогу музикознавства та культурології. Л. Кияновська у своїх дослідженнях психосоціальних аспектів музикознавчого тексту вказує на особистісні компоненти цього тексту, маркуючи, що аналіз творчості композитора «містить в собі психологічні характеристики його автора» [50, с. 9].

Автори Г. Асталаш та Л. Микуланинець в статті «Творчий портрет як спосіб пізнання особистості митця» [5] пропонують власне визначення поняття «творчий портрет». Згідно з ним, це «вербальне продукування комплексного образу персони шляхом відображення її зовнішніх ознак і внутрішніх інтенцій; висвітлення мистецького спадку, досягнень у духовній сфері; втілення соціального призначення й історичної місії; окреслення взаємозв'язків митця з суспільством і світом; демонстрація художнього пізнання індивідуума в особистісному вимірі; відтворення біографії через діяльність» [5, с. 120]. Творчий портрет, за концепцією авторів, уміщує сутність особи, ключову ідею її життя, яка виявляється в її художніх творах. Цей жанр підтверджує існування особистості в культурному контексті, втілює в собі внутрішній рефлексивний стан особи, сприяє глибшому розумінню унікального стилю героя та епохи, в яку він вписується.

О. Коменда в дослідженні «Універсальна творча особистість в українській музичній культурі» [52] структурувала та узагальнила вищезгадані концепції, підсумовуючи, що «...універсальна творча особистість – це творча особистість, для якої характерне поєднання не менше трьох видів діяльності, серед яких розрізняють провідні й допоміжні, і конфігурація яких на різних стадіях розвитку універсальної особистості та з

врахуванням усього творчого шляху й визначає її загальний профіль або тип» [52, с. 94]. В її дослідженні розроблені принципи та підходи для створення типології універсальної творчої особистості, ґрунтуючись на типологічній теорії особистості Вільяма Штерна та концепції типу музиканта, розробленої Н. Герасимовою-Персидською. Дослідниця вказала, що ця типологія містить шість типів універсальної творчої особистості Нового Часу, «... з яких п'ять – універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог – утворені шляхом домінування однієї провідної діяльності в загальному профілі митця, а один – класичний універсал – утворений рівновагою всіх видів діяльності» [52, с. 95]. Усі ці концепції «творчої особистості» спрямовані на вивчення та розкриття унікальних аспектів музичних творців, їхнього творчого процесу та внутрішнього світу. Основні ідеї, які можна узагальнити з цих концепцій:

- *індивідуальність та унікальність*: всі концепції підкреслюють, що кожен музичний творець є унікальною особистістю з власними поглядами, ідеями, емоціями та способами виразу;
- *творчий процес*: дослідження творчих особистостей намагаються розкрити різні етапи та аспекти творчого процесу, починаючи від ідеї і закінчуючи створенням музичних творів;
- *взаємодія з контекстом*: концепції акцентують роль зовнішнього середовища, соціокультурного контексту та історичного фону на формування творчої особистості;
- *рефлексія*: мисленнєві процеси, емоційний стан та особистісний розвиток, допомагає розуміти глибинні мотивації та внутрішній світ творця;
- *комунікація*: взаємодія з аудиторією, сприйняттям музики та впливом творчості на суспільство є важливими компонентами дослідження;

Всі концепції намагаються розкрити, як творча особистість виражає свої ідеї, емоції та концепції через музику, якість її виразу та індивідуальний стиль. Таким чином, підходи до концепції «творчої особистості» відображають багатогранність «творчого портрету» композитора,

засвідчуючи необхідність вивчення її з різних точок зору для досягнення глибшого розуміння творчого процесу та внутрішнього світу митця. Ці два поняття взаємодіють та доповнюють одне одного в контексті дослідження творчої особистості композитора.

«Творчий процес» – це комплексна послідовність етапів, які вказують різні аспекти творчої діяльності, від появи ідеї та концепції до їх реалізації в музичних композиціях. Цей процес може бути важливим джерелом для розуміння і вивчення творчої особистості, оскільки він розкриває способи мислення, емоції, інтуїцію та методи композиції, як процесу.

«Творчий портрет» є синтезом усіх досліджених аспектів творчої особистості. Це більш комплексний погляд на митця, який враховує не лише його творчий процес, але й психологічний стан, соціокультурний контекст, історичний фон, взаємодію з аудиторією та інші аспекти. «Творчий портрет» намагається відтворити цілісний образ творчої особистості, який розкривається через її музичні твори, діяльність, погляди, взаємодію зі світом та самовираження. «Творчий портрет» – це інтегрований погляд на усі аспекти музичної творчості та особистості композитора, допомагаючи зрозуміти його унікальність, внутрішні мотивації та вплив на музичну культуру.

З огляду на роздуми викладені вище, слід згадати поняття «життєтворчість» Н. Савицької: «Під поняттям “життєтворчість” маємо на увазі принципову неподільність вітальних і креативних вимірів буття, їх взаємовплив і взаємозалежність, свідому спрямованість енергопотенціалу особистості на творчу діяльність як осердя етичних цінностей і устремлінь» [97, с. 10]. Таким чином, кожен нотний символ, кожен акорд або мелодія стають носіями частини авторської душі, а композиція, що народжується, увиразнює емоційний, психологічний та життєвий контекст композитора.

«Поняття “композитор” – пише А. Муха – «вирішальним чином пов'язано з поняттями “творчий процес” і “музичний твір”. Усі вони взаємодоповнюють і взаємопояснюють один одного, утворюючи у своїй

сукупності єдину систему» [82, с. 62]. Основна діяльність композитора полягає у пошуку оптимальних рішень для створення завершеного музичного твору. Усі компоненти повинні взаємодіяти настільки вдало, щоб донести авторську ідею до слухача беззаперечно та емоційно.

Одним із компонентів є «музичний задум». Це поняття застосовує В. Москаленко, розглядаючи його як «попередній план побудови та ведучі смислові орієнтири майбутнього музичного твору» [80, с. 192]. В такому розумінні, музичний задум об'єднує як композиторський, так і виконавський аспекти творчості. Згідно з В. Москаленком, це поняття містить три ключові компоненти: реальний – власне «композиторський задум, представлений вербально» (до чого відноситься, серед іншого, наявна «жанрова назва»); умовно-реальну складову задуму, до якої науковець відносить «інформацію, яка міститься в авторському нотному записі» [80, с. 193]; «гіпотетичну» частину, яка «формується як припущення, породжене творчою думкою інтерпретатора» [там само].

Музична творчість набуває реальності лише у той момент, коли вона отримує втілення через систему символів, що називаються нотними знаками, або коли її звучання відбувається у живій інтерпретації або у вигляді графічного запису. Шлях музики до безпосереднього адресата – до слухача – так чи інакше лежить через виконання. Найбільш вражаючою і природньою залишається традиційна форма донесення музики до слухача – концертне виконання. Нерідко виконавці володіють природнім композиторським талантом, вони з легкістю можуть створювати оригінальну виконавську редакцію, транскрипцію та аранжування. І все-таки, скільки свободи може дозволити собі соліст при виконанні твору? Ця свобода обмежується тими межами, які визначив автор твору. Спершу треба ретельно заздалегідь вивчити нотний текст і не допускати його явного спотворення, тому що завершений автором твір не є нарисом, він є твором ретельно продуманим і закінченим в усіх своїх деталях. Таким чином композиторська творчість є первинною, виконавське – центральним, слухацьке – підсумковим, за

В. Москаленко [80]. Позначене корелює з визначенням А. Мухи: «Це наочно відображається й у відомій схемі тріади суб'єктів творчого процесу: композитор – виконавець – слухач і аналогічно в схемі їх функцій: створення – виконання – сприйняття» [82, с. 71]. Ми утримаємося від більш глибокого аналізу та теоретичної розробки вивчення творчого процесу, оскільки наша основна увага зосереджена на аналізі стилю композитора в його пізньому творчому періоді.

Н. Савицька розрізняє ранній, зрілий та пізній періоди композиторської творчості, позначаючи цей процес як «хронос». «Хронос композиторської життєтворчості, його різна тривалість і динаміка, різне самопочуття митця в чергуванні вікових фаз – від юності до старості – надає біографії кожної композиторської особистості неповторних рис», – вказує авторка [96, с. 23].

У дослідженні, опублікованому у 1993 році, С. Тишко пропонує формулювання, яке зводить історико-аналітичні підходи до вивчення стилю в музиці до певної дефініції: «Стиль в музиці – це система усталених ознак музичних явищ, способи їх диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрям і школа, історія епохи, національна специфікація), перехід їх смислових векторів у конкретні системи музично-виразних засобів» [101, с. 5].

В значному науковому доробку В. Москаленка є безліч праць, пов'язаних з аспектами стилю, оснований на інтерпретаційному підґрунті, зорієнтованому на аналіз творчості з позиції виконавця. Варто приділити увагу новаторським поглядам, які автор пропонує в своєму дослідженні «Лекції з музичної інтерпретації» [80], що відрізняються від підходів попередніх дослідників. Серед цих ідей можна виокремити такі:

- відзначення *специфічності*, яке акцентує на невербальному типі мислення (як описав Б. Асаф'єв як «інтонаційний»);
- *музично-мовленнєві ресурси* – це уточнення поняття М. Михайлова, де «єдність організованих елементів музичної мови»

підкреслює характеристику індивідуалізації музичної мови у рамках композиторського мислення: мова як інструмент мислення дорівнюється мовленню (як результат творчості).

Зокрема, В. Москаленко визначає стиль музичної творчості як «... специфічність музичного мислення, яка увиразнена відповідною системою музично-мовленнєвих ресурсів творення, інтерпретування і виконання музичного твору» [80, с. 68].

Аналізуючи національний стиль, історичні музичні стилі, стилі творчого напрямку, школи, індивідуальний стиль, В. Москаленко приходить до висновку, що чинником прояву стилю є музична мова композитора. У пошуках стилю композитор може синтезувати стилі своїх попередників, така «підсистема» непримітна змінам, але іноді – це епохальне оновлення. До композиторської музичної мови можна віднести адекватний нотний запис, а до виконавського – виразні можливості записаної композитором музики, які не фіксуються в нотному тексті. Автор формує своє поняття музичного стилю: «Під стилем музичної творчості розуміється специфіка світовідчуття і музичного мислення творчої особи, яка реалізується системою музично-мовних ресурсів твору, інтерпретації та виконання музичного твору» [80, с. 232]. Це поняття підходить, як для характеристики композиторського стилю, так і для виконавського. В. Москаленко замінює поняття «музична мова» на термін «система музично-мовних ресурсів» та називає наступні причини такої заміни:

- а) природні властивості музичної мови;
- б) спрямованість музичної творчості на її вираження в миттєвому музично-мовному акті.

Аналізуючи і порівнюючи лексику й музичну лексику, автор приходить до висновку, що лексика в музично-мовних ресурсах – узагальнені музично-слухові представлення і процес їх формування не просте переміщення обраних музичних моделей в пам'ять композитора, а обов'язкова переробка,

та способом власної музичної думки «привласнення» музичних моделей. Так і формується індивідуальний музичний стиль композитора.

Також досліджує феномен індивідуального стилю Н. Савицька, що, за словами музикознавиці «еволюціонує синхронно з безперервною зміною особистісної структури його носія» [96, с. 249], та формує власне поняття індивідуального стилю: «індивідуальний стиль – це цільна, чітка позиція у світі, естетичний феномен, що гнучко фіксує трансформації образу автора, динаміку розвитку енергопотенціалу» [там само, с. 248].

Визначення, в якому аргументовано взаємозв'язки мислення митця з іншими факторами, що формують стиль творчості, належить І. Коханик: «... стиль – це пов'язана з певним світоглядом система музичного мислення, що стає втіленням ідейно-художніх концепцій, котрі виростають на соціально-історичному та національному ґрунті» [64, с. 105]. Також авторка зазначає, що в когнітивній психології, так само як і в інших науках, зокрема музикознавстві, існують два взаємодоповнюючі аспекти розуміння стилю, що впливають на спосіб його сприйняття та вивчення:

- *стиль як індивідуально-специфічний спосіб поведінки.* Цей аспект орієнтований на розуміння стилю як вияв авторської особистості, який відображає його унікальний підхід до творчої діяльності. Стиль в цьому контексті розглядається як рефлексія автора. Цей підхід допомагає вивчати стиль через призму психологічних та індивідуальних особливостей автора, його підходу до роботи, унікальних прийомів та структури мислення;
- *стиль як сукупність характерних рис творчості конкретного автора.* Цей аспект спрямований на аналіз стильових особливостей творів та їх відмінностей від творів інших авторів. Тут стиль розглядається як сукупність характерних рис, які є визначальними для певного автора. Це дозволяє порівнювати та встановлювати характеристики, які відрізняють один стиль від іншого [66, с. 171].

Цінним є твердження І. Коханик: «... однією з ключових проблем стилю – як в самій музиці, так і в дослідженнях про неї – є проблема творчої

індивідуальності, авторства, значення автора в процесі стильоутворення, яка наповнюється новим змістом по відношенню до попередніх епох» [66, с. 165-166]. Наголошує, що «індивідуальність особистості визначає її духовний потенціал, саме вона обумовлює свободу вибору та самовизначення» [там само, с. 167].

О. Александрова [1] виокремлює наступні чинники категорії «композиторського стилю»: «світогляд творця і система принципів його художнього мислення, увиразненні в семіотичній будові, законах композиції, драматургії творів. Принципи вивчення стилю композиторської творчості еволюціонували від цілісного до семіотичного аналізу музичного тексту, від мовних засобів до «інтонованого світоспоглядання» [1, с. 372].

Поняття стилю в історичній перспективі розвивалося як міждисциплінарне, набуваючи специфічних характеристик у різних областях (наприклад, у поняттях стилю епохи, художнього стилю, стилю наукового мислення, оціночних стилів, емоційних стилів, стилю життя, стилю активності тощо). За словами І. Коханик, кульмінацією такого розширення поняття стала концепція «стилю особистості», де стиль розглядається як «метавимір по відношенню до всіх якостей особистості на всіх рівнях її організації» [66, с. 169].

1.2. Концепція пізнього стилю творчості Н. Савицької в аспекті феноменології творчості

Проблемне поле пропонованого дослідження – пізній стиль творчості композитора. Для більш глибокого розкриття цієї теми логічним є розгляд поділу життєтворчості композитора на три періоди: ранній, зрілий та пізній, що вивчає «вікове музикознавство».

Важливим внеском у нову область музикознавства «Творчість і вік» є монографія Н. Савицької «Хронос композиторської життєтворчості» [96]. Дослідниця доводить, що «врахування вікових категорій та їх ролі в культуротворчих процесах, поза сумнівом, є вельми важливою передумовою

дослідження мистецької діяльності, оскільки вікова ментальність накладає суттєвий відбиток на духовність, семантичний світ і навіть індивідуальну лексику художника» [96, с. 8]. Основною темою дослідження є вплив вікових змін на еволюційний процес та характер креативності композитора в різних фазах його життєтворчості. Фокус зосереджується на унікальності пізнього періоду становлення. Увага акцентується на феномені особистості композитора в контексті динаміки вікових змін, зокрема на особливостях його креативності на різних етапах творчого розвитку.

Перший, *ранній період* часто характеризується формуванням основних музичних уподобань й експериментами зі стилями. Для раннього стилю характерно, з одного боку, переважання шкільних норм в музичній мові творів, а з іншого боку, проявляється прагнення здолати їх вплив. Варто відзначити дослідження Наталії Туровської «Ранній період композиторської творчості як феномен еволюційного процесу» [103], де авторка пропонує концепцію своєї кандидатської дисертації, спрямованої на докладне дослідження психовікових та творчих аспектів раннього етапу композиторської творчості, як важливого етапу еволюційного процесу.

Н. Савицька характеризує цю фазу творчості, як «... передвісник могутнього розвою геніально обдарованих натур» [96, с.90]. За її словами, значення початкового творчого досвіду не втрачає своєї ваги навіть у контексті майбутніх досягнень, які не обов'язково перевищують ранні твори в художньому відношенні. Зростання досвіду композитора сприяє збільшенню значущості ролі «першого опусу» для нього. Поступово з'являється більше розуміння зовнішнього світу, осмислення законів природи, історії, соціуму.

Також дослідниця виявляє загальну закономірність, що об'єднує початкові етапи композиторського процесу діаметрально протилежних творчих персоналій, – «випередження мистецьким віком хронологічного і психологічного» [96, с. 11]. Та, підбиваючи підсумок впливу психологічного

змісту ранньої вікової фази на процес творчого становлення, дослідниця відзначає наступне:

- позірну потребу самоутвердження, ініціативність, схильність до ризику;
- загострену чутливість, вразливість, незрілість емоційно-вольової сфери;
- відносну «несамостійність художніх рішень, як наслідок перебування під впливом видатних представників минулого і сучасності» [88, с.94];
- «імпровізаційність, що відображує спонтанний пошук індивідуальної образності та принципів її естетичного втілення» [там само], варіативність мислення»;
- ототожнення творчості з грою, бажання здивувати оточуючих;
- емпіричність, компліятивність мислення, виразність художнього родоводу, творчість як наслідок процесу культурозасвоєння;
- «традиційність музичної мови ;
- продукування власного музичного тексту в межах усталених жанрових моделей» [там само];
- наявність великої кількості незакінчених творів;
- хиткість, невстановленість власної індивідуально-стильової позиції.

Другий – *зрілий період*, відзначається консолідацією стилю, розширенням жанрової палітри та поглибленням майстерності. Зрілий період характеризується встановленням світогляду та проясненням тематичних переваг.

Комплексний та послідовний аналіз творчої зрілості композитора в її позастильових та стильових проекціях, здійснений через широкий міждисциплінарний науковий дискурс, що включає філософію, психологію, акмеологію, культурологію та музикознавство, на прикладі життєтворчості митців-романтиків реалізований в дисертаційному дослідженні А. Чубак

«Позастильові та стильові виміри творчої зрілості композитора» [113]. Підсумовуючи, що: «Творча зрілість композитора трактується двояко: як фаза акме – тобто найпродуктивніший період композиторської життєтворчості, коли спостерігається кристалізація комплексу особистісних та професійних рис, а також як якісна характеристика життєтворчості» [113, с. 163].

Н. Савицька описує цей вік наступним чином: «Подолавши певний віковий рубікон, митець вступає у фазу зрілості – найбільшої повноти фізичних і духовних сил, збагачення естетичних обріїв, інтенсивного пошуку власної траєкторії професійного самоздійснення» [96, с. 95]. Та підсумовуючи аспекти зрілої вікової фази, відзначає наступне:

1. Розвинутість аналітичного та рефлексивного мислення, здатність до глибокого аналізу та критичного переосмислення;
2. Зростання рівня критичності та самокритичності в міркуваннях, здатність до незалежного креативного мислення;
3. Ефективна здатність до концентрації духовних та творчих зусиль на високому рівні;
4. Інтенсивна генерація креативної енергії та ідеї;
5. Трансформація мистецької діяльності у засіб вираження особистісного світогляду та екзистенційних ставлень до світу;
6. Свідома орієнтація на естетичні принципи соціокультурного середовища, яке функціонує як фільтр, оцінюючи та інтегруючи художні твори;
7. Зростаюча відповідальність за власні художні проекти та здатність до гнучкого адаптивного мислення.

І нарешті, *пізній період*, стає важливим етапом, де композитор втілює в своїй творчості собі накопичений досвід та внутрішню зрілість, реалізуючи унікальний стиль та індивідуальну ідентичність.

Пізній стиль характеризується більшою простотою музичного мовлення, органічністю використання технології. Р. Арнхейм [4],

аналізуючи явище пізнього стилю, стверджує, що суттєвим є не стільки вплив вікового етапу, скільки індивідуальний спосіб сприйняття загальної часової перспективи творчого циклу та психологічний відтінок, що визначає заключний акорд мистецької діяльності практично всіх композиторів, навіть тих, хто завершив свій шлях в молодому віці і пішов з життя заледве досягнувши свого піку творчого розквіту.

В концепції пізнього стилю Р. Арнхейм зосереджується на дослідженні творчої практики художників, скульпторів та письменників, пропонуючи нові погляди на пізню фазу їхньої творчості. Хоча композитори залишаються поза областю його досліджень, деякі з його спостережень можуть бути застосовані й до них:

1) «Відчуження акту споглядання від практичного досвіду та реалій оточуючого світу, небажання взаємодіяти з ними» [4, с.314]. Це може вказувати на тенденцію деяких композиторів на пізньому етапі життєвого циклу відчужуватися від активного сприйняття реального світу і зосереджуватися на внутрішньому світі творчості;

2) «Ритм насиченої подіями драматургії поступається місцем медитативності» [4, с.314]. Свідчить про тенденцію композиторів на пізньому етапі життєвого циклу переходити від активного ритму та динаміки в їхніх творах до більш медитативного, сповільненого підходу;

3) «Перехід від ієрархії компонентів структури твору до координації, узгодження, від антиномічності до гармонії» [4, с.312]. Цей підхід вказує на тенденцію композиторів на пізньому етапі творчості відійти від жорсткої ієрархії компонентів твору, де одні елементи могли переважати над іншими, і перейти до більшої координації та узгодженості всіх складових частин твору. Це може вказувати на бажання досягти гармонії у структурі та виразі, де всі елементи взаємодіють між собою відповідно та співзвучно. Такий підхід може допомогти композиторам створювати твори, де різні аспекти музичного виразу доповнюють один одного, створюючи єдиний і гармонійний звуковий образ.

Пізній період творчості композиторів Н. Савицька [96] називає «золотими сутінками». Він відзначається відданістю тому, що було раніше зроблено, максимальним використанням знань та досвіду. Композитори переглядають свої інтереси та абстрагуються від соціальних аспектів, зосереджуючись на власних переживаннях та самоаналізі. Співвідношення з суспільством може змінюватися на користь глибокого внутрішнього світу. Вік також приносить нервовість та тривоги, що може викликати почуття самотності та страх перед невідомим. Ця фаза часто супроводжується депресією та почуттям пригноблення. «В той же час, в завершальній фазі творчої еволюції у них не раз виникало дивне почуття, ніби вони знову розпочинають все з початку, перед ними – чистий аркуш. На схилі віку Рахманінов визнавав: «тільки зараз почав розуміти свої попередні помилки ... тільки тепер знаю, що робити далі». А чого варті слова Бетховена незабаром перед кончиною: «Відчуваю, що стою тільки на початку свого шляху», а Барток говорив: «Шкодную, що повинен йти з життя з повним багажем» [цит. за 96, с. 106–107]. Також авторка називає пізній вік «благословенним» [там само] та «есхатологічною фазою духовного очищення за крок до Вічності» [там само].

У пізній фазі життєвого циклу особистість музиканта виявляється як «гнучка, непередбачувана структура» [96, с. 111]. Це період, коли не лише художнє мислення зазнає змін, а й психологічний образ митця. Він може проявлятися «як стражденний і радісний, сумний і просвітлений, філософськи самозаглиблений і наївний» [там само]. Внутрішні зміни та багатогранність емоцій визначають особливість цього етапу життєвого шляху митців.

Наталія Савицька виокремлює різновиди творчої свідомості, що є актуальними на пізньому етапі творчого розвитку:

- особливий статус Вчителя;
- глибока фокусованість на глобальних життєвих питаннях: Час, Історія, Пам'ять, Бог, Смерть, Безсмертя;

- відтворення особисто важливих моментів минулого;
- систематична узагальнююча концептуалізація власного життя;
- використання інтегрованого типу мислення;
- досягнення завершеної форми національно-ментальної самототожності.

Підсумовуючи авторка виокремлює поняття «пізнього стилю», що віддзеркалює комплекс зрушень, які відбуваються в останній фазі розвитку творчого процесу: «Це завершальна еволюційна стадія, яка в поглибленому і концентрованому виді включає стильові елементи раннього та зрілого етапів творчого становлення композитора» [96, с.254]. Вона також позначає, що «досвід видно крізь економію засобів виразності (мінімалізація та простота), кристалічність та індивідуальну стилістику» [там само]. Хоча ймовірним є повернення до більш традиційних норм мислення, у тому числі й редакції власних ранніх опусів.

Н. Савицька приходить до висновку, що: «...*пізній стиль* – це новий, специфічно забарвлений модус розвитку індивідуальної мистецької свідомості, який принципово відрізняється від попередніх еволюційних етапів витонченістю, ясністю, «аристократизмом» висловлювання; це найінтимніша психологічна структура, надскладна художня система, що твориться у певному суспільстві сучасником певної епохи, ровесником певної генерації» [96, с. 257].

Дослідниця виділяє наступні тенденції в пізній творчості композиторів:

1. Лаконізм – риса зрілої майстерності, досконалість форм, простота як інше буття. Шлях до «оновлення» лежить через стадію раціоналізації музичної мови (Ф. Шуберт, М. Мусоргський, Дж. Верді);
2. Прояснення стилю – досягнення найсильнішого драматичного ефекту за допомогою елементарних прийомів (А. Пярт, Й. Брамс);
3. Діалектичний процес синтезу нового із старим – пізній стиль Бетховена став потужним каталізатором новаторських пошуків композиторів

XIX–XX століття. У останніх квартетах Бетховен шукає нові форми, гармонії, фактури, інтонації (Л. Бетховен, В. Мартинов);

4. Інтенсивність – примноження використання деякого прийому. Емоційна та інтелектуальна насиченість образів виражається в значенні кожної синтаксичної одиниці (мінімалісти: Ф. Гласс, Т. Райлі, С. Райх);

5. Кристалізація індивідуального стилю композитора – графічне «ущільнення» зовнішніх контурів індивідуального способу музичного вираження. Максимально ідеалізуються усі рівні художньої системи: жанр, тематизм, фактура, ладогармонічна мова, темброві фарби, інтонації. Індивідуальний стиль та почерк композитора наближаючись до пізнього творчого етапу стає більш опуклим, рельєфним, вагомим та переконливим. Композитор намагається «очистити» стилістичне вираження. Перенасичення деталями, віртуозність фактури, пристрась до прийомів, привабливість, що несуть красу – прийоми, якими був багатий стиль композитора в ранньому та зрілому періодах, – усе це йде на другий план. На перший план виходить стилістичний аскетизм, такими композиторами є Ф. Ліст, Й. Брамс, Е. Гріг, А. Шонберг, і т.п. Простежується тенденція до камернізації жанрів – камерний симфонізм пізнього Г. Малера, камерно-концертний симфонізм Б. Бартока, «Kammermusik» П. Гіндеміта;

6. Раціоналізація стилю – посилюється дія раціонально-логічного початку, «чиста» інтелектуальна абстракція (Й. С. Бах, Дж. Верді, Ф. Ліст, Й. Брамс, Д. Шостакович). Звернення композиторів до поліфонії як символу глибоких духовно-інтелектуальних можливостей людини. У драматургії циклів пізніх сонат Бетховена саме fuga найчастіше стає кульмінацією усього циклу. Ф. Шуберт, наприклад, незадовго до погіршення здоров'я розпочинає курс індивідуальних лекцій з контрапункту у відомого теоретика С. Захтера;

7. Художня ретроспекція – звернення до стильових констант докласичної епохи: старовинні лади, архаїчні акордові співвідношення, ознаки народної та церковної музики. У пізніх творах Й. Брамса

простежується бажання відродити деякі традиції німецької музики, такі як жанр, форма, елементи докласичного стилю, барочний концерт;

8. Реінтерпретація – переробляють автоцитати, переосмислюють характеристику образів. Тут мають велике значення психологічні передумови, в літньому віці композитори ностальгують за образами та подіями юності, поряд з цим зменшення швидкості та інтенсивності творчого процесу спостерігається вражаюча здатність майже з документальною точністю відтворювати факти минулого. Близьким за психологічними передумовами до тенденції реінтерпретації являється авторемінісценція або авторетроспекція, коли композитор піддає переробці раніше написані твори. Це явище може проявитися через редакції або транскрипції творів, для нових складів (Р. Шуман, Дж. Верді, Р. Вагнер, А. Брукнер, Б. Сметан, М. Скорик). Ця доля чекала й дві сонати для кларнета та фортепіано Й. Брамса, які були написані в пізній період творчості, композитор сам зробив транскрипцію для альту;

9. Руйнування стереотипу форм. Наприклад, Й. Брамс оновлює свої композиційні принципи синтезом елементів різних форм – сонатною, варіаційною, циклічною. У пізній творчості Г. Малера закономірності строфічної пісенності проникають в симфонію, витісняючи сонатні принципи пісенно-строфічної організації (за Н. Савицькою [96]).

Загальний огляд тенденцій пізньої творчості композиторів, які наведені в цитаті, вказують на досить складний та багатовимірний характер цього етапу музичної кар'єри. Основні висновки, які можна зробити, такі:

1. *Еволюція та консолідація стилю:* на пізньому етапі творчості композитори проявляють зрілість майстерності та глибоке розуміння свого стилю. Вони намагаються вдосконалити та консолідувати свою унікальну музичну мову;

2. *Пошук нових виразових можливостей:* композитори експериментують з новими творчими підходами;

3. *Прагнення до синтезу та реінтерпретації*: пізній етап творчості відзначається спробами злиття різних елементів музичної мови, реінтерпретацією власних творів та традиційних стилів;

4. *Зосередження на глибоких відчуттях*: митці більше уваги приділяють власним почуттям та думкам, відділяючись від зовнішнього впливу;

5. *Продовження вивчення музичної теорії*: багато композиторів на пізньому етапі вдаються до більш глибокого дослідження музичної теорії та практики, використовуючи їх для створення нових творів;

6. *Звернення до коренів та традицій*: митці звертаються до старовинних ладів та стилів, відтворюючи їх символіку та атмосферу в сучасному контексті.

Н. Савицька [96] формулює наступні типи пізнього періоду:

1. *Прогностичний* – мається на увазі, що композитор у пошуках нового здійснює величезний «стрибок» в майбутнє, тим самим відкриваючи нові шляхи розвитку мистецтва. Присутність пророцтва майбутнього у розвитку мистецтва в пізніх опусах властиві таким композиторам як Л. Бетховен, М. Вебер, Р. Вагнер, Дж. Верді, Ф. Ліст, М. Мусоргський, П. Чайковський, Й. Брамс, К. Дебюсі, І. Стравінський, Б. Барток, Д. Шостакович;

2. *Консолідуєчий* – кардинального оновлення не відбувається, а навпроти автор дотримується «відстояного» способу мислення. Те, що раніше носило характер пошуку набуває контур зрілого досвіду композитора. Мудре використання фонду власних досягнень. Цей тип пізнього періоду властивий творчості Ф. Шопена, А. Брукнера, Г. Малера, Р. Штрауса, С. Рахманінова. Текст насичений стильовими алюзіями своїх та чужих творів;

3. *Редукований* – тобто період, який не відбувся. Причини можуть бути абсолютно різними від творчої кризи (Дж. Россіні, М. Глінка, Г. Берліоз, Ш. Гуно, І. Глазунов, Я. Сібеліус) до раптової смерті (Ж. Бізе, А. Веберн, О. Скрябін).

Тож проаналізувавши дані дослідження можемо підсумувати:

1. *Роздуми над життям та смертю*: в останніх творах митців можна відчуті відбиток їхнього ставлення до життя та невідворотності смерті. Це може бути виражено через символіку, вибір палітри або структуру твору. Смерть може сприйматися, як частина природного циклу або новий початок. Прикладом є Симфонія № 9 Г. Малера – остання симфонія, написана у 1909-1910 роках, може бути його роздумами над життям та смертю, оскільки це була його передсмертна робота. Остання частина цієї симфонії, «*Adagio*», має глибокий та містичний характер, що може символізувати для автора підсумок його життя та пройденого шляху. «Уся ця остання частина, як у «*Das Lied von der Erde*», пройнята відчуттям, що Бог присутній у всьому і що людина прагне єднання, щоб не сказати злиття, з втішним світом Природи. Примирення між цими двома світами — людиною та природою — це те, що Малер, можливо, хотів запропонувати в двох основних епізодах цієї частини, і досягається в самому кінці твору, з його відчуттям прийняття, тиші та спокою» [143]. Твір «Piano, Violin, Viola, Cello» Мортон Фелдмана також є прикладом «останнього слова», написаний в 1987 році, в якому він виражає свою унікальну музичну філософію та стиль через витончену мінімалістичну композицію, увагу до деталей й спокійне розгортання звучання. Це може віддзеркалювати внутрішній стан композитора, його глибокі роздуми над музикою, життям та творчістю. Також, як приклад можна розглянути «Зіркову ніч» Ван Гога. Хоча наприкінці життя художник розчарувався в релігії [169], схоже, що він не втратив віру у загробне життя. Цю амбівалентність він згадував у листі до Тео після написання «Зіркової ночі над Роном»: «Я відчуваю непереборну потребу у релігії, тому я виходжу на вулицю вночі, щоб малювати зірки» [158, с. 651]. Ван Гог писав про існування іншого виміру після смерті і пов'язував це з нічним небом, проте швидко зазначав, що Земля — таке ж небесне тіло, як і зірка [158, с. 649], і категорично відмовлявся визнавати «Зіркову ніч» поверненням до романтичних або релігійних ідей [158, с. 767].

2. *Свідчення глибини душі*: останні опуси можуть бути надзвичайно інтимними, відображаючи внутрішній світ та душевний стан митця. Вони можуть передати почуття, стани та емоції, що стали важливими в останні дні. «Зіркова ніч» Ван Гога також може свідчити про «внутрішні турбуленції» та боротьбу художника з депресією та сумнівами. Ця картина створена під час його перебування у лікарні. Вона відзначається виразними пензельними ходами і відтінками, що створюють атмосферу суперечливості та емоційної напруженості. Струнний квартет № 2 «Інтимні листи» (1928) Леоша Яначека – останнє закінчене творіння. Назва квартету «Особисті або Інтимні листи» (чеською «Listy duverne») була дана композитором, як вияв духовної дружби з Камілою Штессловою, заміжньою жінкою, молодшою за Яначека на 38 років. Твір був створений для відображення характеру їхніх стосунків, який був увіковічений у понад 700 листах, якими вони обмінювалися один з одним;

3. *Глибокий погляд на світ і творчість*: останні опуси можуть відзначатися особливою точкою зору на світ, де художник бачить красу навколо себе, там, де інші можуть її не помічати. Антонін Дворжак – Симфонія № 9 «З Нового Світу», написана в 1893 році, коли Дворжак проживав у Сполучених Штатах. Ця симфонія може відображати його роздуми над свіжим початком в новому середовищі, різноманіттям культур та способів життя.

4. *Вираз мудрості*: останні опуси можуть відзначатися мудрістю, яка накопичилася внаслідок довгого життєвого досвіду. Вони можуть відображати роздуми художника над значенням життя, істинами та цінностями. Останні квіти в натюрморті Клода Моне «Водяні лілії» (1926) можуть вражати своєю мудрістю та глибоким розумінням природи, які він набув від довгого вивчення та спостереження;

5. *Вибір символів*: ці опуси можуть містити специфічні символи або образи, що стають важливими для митця в останні дні. Символи можуть вказувати на певний спосіб сприйняття світу, особливі погляди або релігійні

уявлення. Останні стільці, розташовані на незакінченій галереї П'єра Боннара в Луврі, можуть бути способом художника виразити своє відчуття незавершеності та вказати на місце, яке лишилося незаповненим.

1.3. Категорії тембр-темброва семантика-темброве амплуа-темброобраз: досвід моделювання поняття

Для систематизації параметрів темброобразу альта варто звернутися, в першу чергу, до значення самого терміну «тембр», а також похідних від нього – «темброве амплуа альта», «темброва семантика альта» та «темброобраз».

Проблема тембру є однією з актуальних тем у музичному мистецтві. Ставлення до неї в історії було змінним, особливо щодо розуміння тембру, як виразового та структурного засобу музики, а також, як засобу формування конкретних образів у контексті музичного твору.

Для з'ясування ролі тембру – виразового та конструктивного засобу музики, потрібно ознайомитися з різними визначеннями цього поняття, які зустрічаються в енциклопедичних музичних виданнях та словниках. Визначення тембру варіюються серед різних авторів, що підкреслює його багатозначність, що виходить за межі музичної термінології. Давайте розглянемо кілька визначень даної категорії, які представлені в роботах різних авторів: Г. Рімана [164], Ж. Н. ван дер Вейда [177], О. Жаркова [33-37], Ю. Іщенко [45].

Згідно з визначенням Г. Рімана, «Тембр (франц. timbre, нім. Klangfarbe) – це звукова окраса, яка визначає саме якість звуку, завдяки якій два тона однакової висоти і гучності виконані різними інструментами (або голосами), відрізняються один від одного» [164].

У американському стандарті, розробленому ANSI/ASA («American National Standards Institute / Acoustical Society of America»), є спроба визначити поняття «тембр» з урахуванням як музичних, так і фізичних аспектів. Він описується, як «багатовимірний атрибут слухового сприйняття, що дозволяє слухачу розрізняти два різних звуки, які подані із схожістю у

гучності, висоті, просторовій локалізації та тривалості. Тембр визначає якість звуку, часто виражається за допомогою прикметників, таких як “яскравий” або “тьмянний”» [122]. Аналогічне визначення зустрічається в «Словнику Гроува» [130], де «тембр» описується як «термін, що описує тональну якість звуку», а також як «якість музичного звуку» [130].

Аналіз дефініції «тембр» в її дуальному (універсальному та специфічному) значенні реалізовано О. Жарковим [37] згідно думці якого «тембр у музичному творі постає як складна багаторівнева функціональна система. Його функціональність базується на відносних критеріях, таких як: тембровий контраст, темброва щільність, темброва м'якість, темброва мікстовість» [37, с. 30].

О. Жарков [34] пропонує досліджувати багаторівневність тембру у зв'язку з такими факторами:

1. Акустичний момент, що характеризує якісні відмінності між звуковими тілами, зумовлені складом обертонів, резонатором, артикуляцією тощо;
2. Власне інструментальне уявлення про тембр, яке зумовлене відмінностями у звучанні різних інструментів (наприклад, тембру смичкової групи інструментів), і включає в себе акустичний момент;
3. Специфічні особливості регістрових елементів, пов'язаних з артикуляцією та аплікатурою (наприклад, тембр низької флейти порівняно з тембром високого фагота);
4. Систематизація характеристик тембрів згідно з родинami інструментів (наприклад, тембр струнно-смичкових інструментів, дерев'яних духових тощо);
5. Музично-естетичні та музично-семантичні особливості звучання інструменту, які пов'язані з певним історичним періодом, стилем і стилістикою;
6. Сильові та стилістичні риси характеристики тембру, що визначаються певним музичним напрямом, школою чи художньою течією

(наприклад, тембр кларнета в романтичній музиці, темброві особливості струнних інструментів у музиці імпресіонізму);

7. Тембр як невід’ємний елемент індивідуального стилю композитора;

8. Тембр, у своїй формотворчій сутності, визначається технікою оркестровки, як її складовою частиною (тембр у формі музичного твору виступає як інтонація);

9. Розгляд тембру з драматургічної перспективи, розглядаючи його, як елемент та як інтонацію (тембр, як еквівалент тембрової драматургії).

О. Жарков наводить два показових визначення тембру в музиці, а саме – Ж. Н. ван дер Вейда [177] та Т. Мюрея. «Тембр – комплексне поняття (часто визначається як сукупність трьох компонентів: висоти, тривалості, інтенсивності), яке спрямоване на злиття звучання всіх компонентів у слуховій сутності» – зауважує перший [177, с. 109]. За Т. Мюреєм, «тембр – це “суб’єктивний вираз об’єктивного спектру звучання”» [цит. за 177, с. 114]. Перше визначення характеризує тембр з боку його комунікативної сутності, друге – підкреслює структурно-функціональну особливість тембру в його об’єктивному існуванні та суб’єктивному сприйнятті.

Ю. Іщенко [45] дослідив поняття «тембр» шляхом проведення порівнянь та встановлення взаємних відмінностей. В рамках даного дослідження застосовується система відносних протиставлень, яка дозволяє здійснити детальний аналіз тембральних особливостей і з’ясувати, які параметри сприяють створенню тембро-характеристик музичних інструментів. Дослідник пропонує класифікацію тембрових опозицій за п’ятьма параметрами:

1. тембровий контраст та темброва тотожність;
2. тембри чисті та змішані;
3. темброва щільність та темброва прозорість;
4. темброва різкість та темброва м’якість;
5. сольний тембр та груповий тембр.

Важливим аспектом тембру у його комунікативній функції є поняття «*темброва семантика*». Дана характеристика тембру дозволяє розкрити багатогранність його виражальних можливостей та відтінків, впливаючи на почуття, настрої та сприйняття слухачів. Вивчення тембрової семантики допомагає розуміти, як різні звукові кольори і темброві варіації створюють унікальну атмосферу, відображають інтенції композитора та сприяють «мовному» взаєморозумінню музики.

Г. Косенко зазначає: «У наявній літературі з проблем тембру та органології це поняття, якщо і використовується, то чисто метафорично, для позначення подібності між вокальними та інструментальними звучаннями. Разом з тим, при вивченні кожного окремого інструментального тембру слід мати на увазі ту інтонаційну систему, в яку він “вмонтований”, тобто семантичне амплуа даного інструмента з його темброво-фактурними і артикуляційними характеристиками у творах за його участю – симфонічних, камерних, сольо-концертних» [58, с. 39]. Також Г. Косенко [58] розглядає поняття «темброве амплуа», як характеристику тембру в комунікативній функції музики та його аналогію з вокальним та інструментальним звучанням. Шляхом порівняння з вокально-сценічними та інструментально-драматургічними амплуа, дослідницею розроблено визначення: «...під поняттям “темброве амплуа інструмента” мається на увазі широка амплітуда його характеристик, що залежить від внутрішніх і зовнішніх факторів – конструкції інструмента, його художнього буття, застосування в практиці суспільного музикування у зв’язку з певними родами і видами музики» [58, с. 63-64]. Г. Косенко зазначає, що поняття «темброве амплуа інструмента» представляє собою комплексну характеристику звучання інструмента, що має два ключові аспекти: внутрішній і зовнішній.

Внутрішня сторона стосується особливостей самого тембру і включає у себе широкий спектр характеристик, що проявляються у всіх аспектах звучання інструмента. Ця площина охоплює емоційні та психологічні відтінки тембру, які можуть викликати різноманітні асоціації і враження у

слухачів. Метафори, якими можна описати тембр інструмента, грають важливу роль у характеристиці сприйняття того чи іншого інструменту. До внутрішнього аспекту також відноситься аналіз обертонового спектру тембру, що представляє собою складові частини звукової хвилі і відображає фізичну природу звучання інструмента.

Зовнішня сторона «тембрового амплуа» інструмента охоплює зв'язки тембру з іншими аспектами звучання, такими як фактура, динаміка, артикуляція та агогіка. Фактура стосується характеристик поверхні звукового сигналу і впливає на сприйняття його як, наприклад, оксамитового, м'якого чи шорсткого. Динаміка, артикуляція та агогіка визначають, як змінюється гучність, атака і ритм у процесі виконання музичного твору.

До зовнішніх факторів відносяться стійке уявлення слухачів про властивості того чи іншого інструмента, а також індивідуально-виконавські манери гри, за допомогою яких темброве амплуа інструмента істотно видозмінюється. Уявлення слухачів про певний інструмент часто визначається стереотипами і традиціями, що склалися в ході розвитку музичної культури (наприклад, арфа асоціюється з ніжним та ліричним звучанням, тоді як труба або тимпани сприймаються як масивні та гучні інструменти).

Темброве амплуа інструмента представляє сталі особливості звучання конкретного музичного інструмента, які входять до загальних характеристик його звуку. Також слід зазначити, що темброве амплуа не є статичним і незмінним, оскільки воно взаємодіє з музичним середовищем, в якому звучить інструмент. Залежно від музичної епохи, стилістичної спрямованості та жанру музичного твору, темброве амплуа може зазнавати змін, адаптуватись до вимог конкретної композиції та набувати нових нюансів і відтінків. Важливою особливістю тембрового амплуа є його здатність відтворювати і відображати індивідуальні стилі та інтерпретації музикантів.

В. Ткаченко [102] виокремлює фактори, що формують поняття «тембрового амплуа» інструмента. Серед них [102, с. 5–6]:

- 1) візуально-акустичний образ інструмента, що залишається незмінним у всіх його функціональних проявах;
- 2) характер інтонаційно-звукової системи і стану засобів виразно-конструктивного комплексу музики в ній (мова йдеться про стилі епох і відмінності в системах музичної мови);
- 3) стан виконавства на інструменті, що залежить, у свою чергу, від ступеня досконалості його конструкції;
- 4) наявність виконавських шкіл (у тому числі національних) і різних методичних посібників, створених їхніми представниками;
- 5) інформаційне забезпечення мистецтва гри на тому чи іншому інструменті (преса, періодичні видання тощо).

Доповнимо цю систему ще одним, не менш важливим фактором, який, на наш погляд, має вирішальний вплив на формування «тембрової семантики» та «тембрового амплуа» будь-якого інструмента – індивідуально-виконавський почерк «рефлексивного художника» (згідно з концепцією Л.Шаповалової [114; 117]) або ж інтерпретатора (*Homo Interpretatus* в термінології Ю. Ніколаєвської [86]). Цей унікальний стиль виконавця, їх художній самовираз, манера та індивідуальний підхід до інтерпретації музичних творів вносять неповторність та багатшаровість у «темброву семантику» та «темброве амплуа» інструмента.

Кожен виконавець має свій унікальний стиль, який впливає на звучання інструмента. Виконавець може використовувати різні техніки, артикуляцію та фразування, що дозволяє створювати різні темброві відтінки.

Темброве амплуа інструментів стає ще більш цікавим та варіативним завдяки його здатності до стилістичних змін. Кожен музикант має свій індивідуальний стиль гри, який впливає на темброву якість звучання інструмента. Від майстерності виконавця залежить, яким чином темброве амплуа інструмента буде розкрито, які його нюанси та відтінки будуть підкреслені в процесі виконання музичних творів. Таким чином, темброве амплуа стає живою та гнучкою складовою музичного виконавства, яка

дозволяє музикантам збагачувати свої інтерпретації, знаходити нові звучання та ідентичність у музичному просторі, що спонукає нас звернутися до вивчення дефініцій «інтерпретологія» та «інтерпретація». Зокрема, розгляд даних понять допоможе розкрити процес створення музики як діалогу між виконавцем, композитором та аудиторією, де кожен елемент має свою вагу та внесок у загальну «хореографію» музичного виконання.

Щодо поняття «інтерпретація» (від лат. «interpretari» – «пояснення, викладення, розуміння»), за словами Д. Каширцева [49, с. 63] «...почало вживатися у значенні «музичного або драматичного репрезентування» приблизно півтора століття тому; його більш ранні значення – «процес пояснення, пояснення дії» зустрічаються, за словниковими свідченнями, з XIV століття; «перекладений текст, переклад» – з XII століття» [цит. за 49].

Згідно з визначенням Л. Шаповалової [116], інтерпретологія є спробою інтегрувати різноманітні якості та функції музичного мислення виконавця. Оскільки теорія інтерпретації в музиці нерозривно пов'язана з дослідженнями виконавської творчості, акцент на даній цитаті є цілеспрямованим. Визначення музичної інтерпретації, запропоноване В. Москаленком, розкриває її як розумовий процес, спрямований на творче осмислення музичного твору з метою розкриття його виразового потенціалу: «Музичне інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка направлена на розкриття виразово-змістовних можливостей музичного твору» [80, с. 13]. Автор акцентує увагу на ролі музичного мислення у цьому процесі, а також на головній меті – досягненні виразового та смислового багатства музики. Ці аспекти, враховані автором, є спільними для інтерпретаційних практик, як у композиторській, так і у виконавській сферах музичної творчості.

Ю. Ніколаєвська [86] вводить поняття «інтерпретувальне мислення», як форму пізнавального процесу, який орієнтований на розкриття нових розмірів звичайних значень та реалізується через послідовний шлях від початкової стратегії до її безпосередньої реалізації. Авторка впроваджує

термін «інтерпретувальна стратегія» і дефінює його, як: «...систему усвідомлених дій Homo Interpretatus, спрямованих на досягнення основної ідеї творчості як підґрунтя для преображення / трансформації її висхідного (авторського) смислу в нових комунікативних умовах» [86, с. 393–394]. Таким чином, «інтерпретувальна стратегія» являє собою систему вчинків із визначеним напрямком, що складає мисленнєвий процес.

Л. Шаповалова [114; 117] розкриває найглибші аспекти музичного виконавства, спираючись на естетичні та комунікативні аспекти цього процесу. Вона бачить в самому виконанні музики не лише виконавчу роботу, але й виразне мистецтво, яке виникає через рефлексію художника-інтерпретатора. У межах метасистеми «творчість, сприйняття, рефлексія», художник-інтерпретатор виходить за межі простої передачі нотного тексту та мелодій, він створює щось нове, щось власне, що віддзеркалює його власне сприйняття та внутрішні переживання.

Подальше розглядання традиційної тріади «композитор – виконавець – слухач» відображається у виведенні «герменевтичного кола»: «Автор – Текст – Інтерпретатор». Це розкриває динаміку та взаємодію між композиторським задумом, самим музичним твором та сприйняттям виконавцем його ж. Дослідниця показує, як взаємодія цих факторів допомагає відкрити нові глибини та виміри музичної творчості.

Також Л. Шаповалова підкреслює, що виконавський стиль – це не просто технічний підхід до гри на інструменті, але й зустріч двох свідомостей: виконавця та композитора. Вона бачить це, як процес досягнення та інтерпретації чужої творчості, де виконавець стає посередником між творцем та аудиторією.

Інструмент завжди перебуває в руках виконавця, який надає йому особливість музичної інтерпретації завдяки своїй творчій свідомості. Поєднання «виконавства» та «композиторства» в різних пропорціях є визначальним аспектом виникнення темброобразу.

Фактор впливу виконавця на створення звукового образу музичного твору, включаючи його «темброву семантику», докладно проаналізовано в монографії Ю. Ніколаєвської [86]. За визначенням авторки: «Homo Interpretatus як суб'єкт інтерпретативної теорії музичної комунікації, є сумарним образом людини, яка у процесі музичної діяльності виявляє домінуючість інтерпретувального мислення (у розмаїтті функцій “композитор-виконавець-слухач-дослідник”)» [86, с. 149]. Таким чином, це поняття втілює в собі унікальний образ особистості, яка здатна до інтерпретативного мислення в музичному контексті.

Міркування Л. Шаповалової та Ю. Ніколаєвської стосовно поняття «інтерпретація» є дуже важливими й актуальними в контексті розуміння музичної інтерпретації. Ці дослідниці звертають увагу на взаємозв'язок між виконавцем та музичним твором, де виконавець, як «Homo Interpretatus», має можливість виразити своє унікальне бачення та сприйняття твору через інтерпретацію.

В доробку Ю. Ніколаєвської [86] розглянуте поняття «звуковий образ інструмента». Згідно з визначенням, «це сполучення різних звукових характеристик самого інструмента (фізичного когнітивного рівня) і просторових елементів сприйняття (топонімів), що впливають на характер і темпоральні особливості звучання музичного твору (художнього когнітивного рівня). Всі ці параметри разом створюють певний «код», який активує емоційне сприйняття музики у системі інтерпретації виконавця та слухача.

На нашу думку, ці два поняття («темброве амплуа» та «звуковий образ інструмента») взаємопов'язані та взаємодоповнюючі. Взаємодія між поняттями «темброве амплуа» та «звуковий образ інструмента» є важливою, оскільки темброве амплуа виявляється через звуковий образ. Звуковий образ інструмента визначає основні звукові характеристики, які формують його темброву ідентичність та виразові можливості. У свою чергу, темброве амплуа допомагає передати звуковий образ інструмента в різних музичних

ситуаціях, збагачуючи його виразовість та здатність створювати різноманітні емоційні відтінки.

Таким чином, взаємопов'язаність понять «темброве амплуа» та «звуковий образ інструмента» допомагає розкрити багатогранність та багатосаровість звучання музичних інструментів у контексті музичного виконання та сприйняття.

Цілком зрозуміло, що розгляд понять «тембр» та «семантика тембру» у контексті музичної інтерпретації має вагому значущість для аналізу та розуміння «темброобразу». Підходи Л. Шаповалової та Ю. Ніколаєвської засвідчують, що тембр і його семантика є неодмінною частиною інтерпретаційного процесу виконавця, а також відображають індивідуальність виконавця, як «Homo Interpretatus».

1.4 Альт у контексті історіографії

Міркування вищезгаданих дослідників з приводу поняття «тембр», «семантика тембру» є істотними й для розгляду темброобразу альта. Для того, щоб в більшій мірі осмислити та детально охарактеризувати «темброву семантику альта» дослідження потребує звернення до етапів формування семантики альта в музичному мистецтві XVIII – початку XXI століття.

При розгляді тембрового амплуа конкретного інструмента, такого як альт, необхідно враховувати його віднесення до сімейства смичкових хордофонів, а також різні музичні практики, де він знаходить своє застосування – в оркестрових, ансамблевих та сольних-концертних виконаннях. Кожен інструмент, зокрема альт, має свої особливості, що визначають його тембровий характер.

Залежно від музичного поля його темброве амплуа може зазнавати змін. В оркестровому середовищі альт входить до складу струнного квінтету та використовується, як частина симфонічного ансамблю. В ансамблевих складах альт може виступати як соліст, а також брати участь у створенні

комплексних музичних образів. У сольоно-концертних програмах альт виступає в ролі соліста, демонструючи свої унікальні темброві можливості.

Окрім того, важливо звернутися до особливих якостей саме альту, які зумовили його популярність і визнання в різних історичних, регіональних та жанрових умовах. Відмінність альту від інших інструментів, його барвистість, глибина та експресивність можуть бути вирішальними чинниками у виборі альту для виконання певних музичних творів. Таким чином, вивчення тембрового амплуа альту відкриває широкий простір для розуміння його музичної ідентичності.

Перш ніж перейти до розгляду теми даного дослідження, цілком виправданим є зосередження на загальному аналізі музикознавчої літератури, що стосуються питань, спрямованих на вивчення аспектів, пов'язаних із функціями та характеристиками тембру альту.

Вагома роль у просуванні та розвитку «альтового музикознавства» належить «Журналу американського альтового товариства» (Journal of the American Viola Society, скорочено – JAVS). JAVS є виданням, яке зосереджується на різних аспектах досліджень альтового мистецтва та виконавства. Він виходить тричі на рік і є однією з визначних платформ для обговорення та вивчення альтового мистецтва.

JAVS був започаткований як інформаційний бюлетень Американського альтового товариства (American Viola Society, AVS), але з часом еволюціонував в повноцінний науковий журнал з обширними статтями, дослідженнями та рецензіями, що охоплюють різноманітні аспекти музики для альту, історії альтового мистецтва, техніки гри, педагогіки, а також виконавства. У журналі також можна знайти новини про події, фестивалі та концерти, пов'язані з альтовим мистецтвом.

Цей журнал є важливим джерелом інформації для професійних альтистів, викладачів, студентів та всіх, хто зацікавлений в розвитку та популяризації альту. Він допомагає сприяти обміну знань, дослідженням та

інформації, сприяючи зростанню розуміння інструменту та альтової культури.

Монографія Моріса Райлі «Історія альта» (The History of the Viola) [162-163] є одним з найважливіших наукових досліджень, присвячених фундаментальним питанням альтової проблематики. М. Райлі досліджує різні аспекти історії альта, починаючи з XVI століття та до XX століття, розглядаючи еволюцію інструменту, зміни в його конструкції, техніку виготовлення, репертуар та роль альта у різних епохах. Автор надзвичайно докладно досліджує історію виготовлення альтів, звертаючи увагу на питання пов'язані з конструкцією, матеріалами, технологією та стилістичними особливостями альтів, які створювалися майстрами протягом століть. Загалом, ретельний аналіз історії виготовлення альтів та їхніх особливостей в монографії надає глибокого інсайту в розвиток цього інструменту. Однією з важливих особливостей монографії є велика кількість зображень, що демонструють різноманітні моделі альтів, їхні деталі, робочі характеристики та особливості. Також автор відстежує історичні зміни у підходах до альта, як соло-інструмента та у складі ансамблів, досліджуючи його використання в різних музичних жанрах, від класичної музики до сучасних експериментальних напрямів. Аналізує роль альта у творчості окремих композиторів, їхні підходи до написання музики для даного інструмента та вплив їхніх творів на розвиток альтового мистецтва загалом.

Монографія Моріса Райлі «Історія альта» справді має велике значення для дослідження історії альтового мистецтва та його розвитку у XX столітті. Ця книга виокремлюється своєю ретельністю та комплексністю підходів до предмету дослідження. Монографія стала невід'ємною складовою вивчення альтового мистецтва та історії музичної культури загалом, та відзначена високою оцінкою В. Прімроуза, що свідчить про її важливість для глобального музичного співтовариства: «Альтисти та, за великим рахунком, всі шанувальники струнних інструментів мають перед М. Райлі неоплатний борг» [162, с. 5].

Також слід згадати книгу Михайла Кугеля «Історія епохи – інтерпретація двох альтових творів» [151], що є значущим додатком до дослідження альтового мистецтва у ХХ столітті. Альтист та музикознавець звертає увагу на два важливих твори альтового репертуару – «Концерт для альту з оркестром» (Sz. 120, BV 128) Бели Бартока та «Сонату для альту та фортепіано» ор. 147 Дмитра Шостаковича.

Аналізуючи ці твори, автор досліджує, як життя та творчість композиторів відображаються у музичних творах. Вивчає взаємозв'язок між особистими подіями, контекстом тогочасної культури та музичною мовою. Це дозволяє зрозуміти, які впливи та обставини відбилися на творенні вибраних альтових творів та, як вони відображають творчий шлях композиторів. Дослідження було видане трьома мовами – англійською, німецькою та російською, що робить її доступною для більш широкої аудиторії.

Лише на початку ХХІ століття в музикознавстві незалежної України спостерігається виникнення активного інтересу до альтової проблематики. Основними центрами розвитку галузевого музикознавства стали університети мистецтв, музичні академії та інститути мистецтв у Києві, Львові та Харкові. Саме вони стали посередниками у формуванні дослідницького підходу до альтового мистецтва.

На базі вищих навчальних закладів розпочалися дослідження у сфері альтового мистецтва, що привело до написання низки кандидатських дисертацій. Так варто згадати дисертаційне дослідження С. Кулакова «Альтова інтерпретація 6 сюїт Й. С. Баха для віолончелі соло» (Київ, 1999) [71].

Дисертація присвячена створенню першої альтової редакції 6 віолончельних сюїт Й. С. Баха в Україні та розробці методики їх альтового інтерпретування. Основний акцент зроблено на концептуальних аспектах виконання сюїт: темпоритм, динаміка, виразове виокремлення інтонаційних деталей, а також виконання поліфонічної фактури. В дисертації висвітлено

важливість та унікальність місця віолончельних сюїт Й. С. Баха в сучасному альтовому репертуарі. Окрім того, акцентується увага на конкретних вітчизняних музичних традиціях, які впливають на високохудожнє стильове виконання цих сюїт.

Дослідження Е. Купріяненко «Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє бароко – Й. Брамс)» (Харків, 2011) [73] фокусується на вивченні ролі альту у політембровому камерно-інструментальному ансамблі, зосереджуючись зокрема на австро-німецькій музичній традиції. Дослідниця пропонує досліджувати альтовий стиль як інструментально-видовий у контексті «взаємодії трьох складових камерно-інструментального жанру» й позначати його характеристики на базі інноваційного поняття «жанрові константи», яке допомагає виявити ключову позицію інструментально-ансамблевого музикування – камерності. Камерність відображається у формі гри, в якій виявляються суб'єктивно-особистісні аспекти, що мають широке та вузьке інтерпретування.

Авторкою пропонується дефініція терміну «альтовий стиль» в контексті камерно-інструментального музикування. Цей термін вказує на унікальні аспекти, характерні для «альтової частини» ансамблю. Він відображає специфіку взаємодії альту з іншими інструментами та його роль у створенні особливої музичної текстури та атмосфери в контексті камерної музики.

У дослідженні підкреслено, що еволюція стилю камерних ансамблів була відображенням змін в ідейних та художніх підходах різних епох та індивідуальних стилів. Це відображається в творах таких композиторів як Г. Ф. Телеман, Й. С. Бах, В. А. Моцарт, Р. Шуман, Й. Брамс. Ця еволюційна «спіраль» використання альту у музиці демонструє зміни в погляді на інструмент, які стали більш синтетичними і були втілені у концепціях альтового стилю, розроблених майстрами австро-німецької школи, зокрема на класичному етапі розвитку.

В дисертації М. Карапінки «Жанрова парадигма європейської сонати для альту і фортепіано XVIII–XX століть» (Львів, 2011 р.) [47] досліджено європейську сонату для альту та фортепіано від XVIII до XX століття з точки зору жанру та стилю, включаючи комплексний підхід до предмету дослідження, зокрема з фокусом на функційному співвідношенні між альтовою та фортепіанною партіями, а також виконавсько-інтерпретаційних параметрах.

Дослідниця розділяє альтові сонати на дві історико-еволюційні хвилі, що були написані протягом трьох з половиною століть. В першій з них (з кінця XVII до XIX століття) спеціальна увага зосереджується на вивченні соціокультурних і естетичних умов, які сприяли формуванню та інтенсивному розвитку жанру. Цей період характеризується різноманітністю індивідуально-стильових варіацій у розробці альтових сонат. Досліджено видатні приклади альтових сонат, створених у хронологічному проміжку романтичної та постромантичної епох, авторами яких є М. Глінка, Н. Паганіні, Ф. Мендельсон, А. Рубінштейн, А. В'єтан, Й. Брамс, Ф. Шарвенц, Р. Кларк.

У контексті другої хвилі (XX століття) аналітичний матеріал можна розділити на дві основні категорії: перша група включає концертні сонати-діалоги, які представлені творами таких композиторів, як П. Гіндеміт, А. Онегер, Д. Мійо, С. Василенко, В. Крюков, В. Шебалін, Б. Мартіну, А. Блісс, Дж. Рошберг, З. Ткач, О. Арутунян; друга група включає симфонізовані сонати-монологи, які характеризуються особливою драматургічною структурою (Д. Шостаковича, С. Беринського, В. Бібіка, Б. Фроляка, В. Степурка). Також дослідницею запропоновано виконавсько-інтерпретаційний дискурс зорієнтований на аналіз концептуальних та стильових аспектів вище згаданих творів, з фокусом на пошуку найбільш адекватних способів передачі авторської ідеї слухачеві.

У дисертаційному дослідженні Д. Гаврильця «Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі» (Львів, 2012 р.) [15] вперше

системно розглянута історія розвитку жанру альтового концерту на теренах українського музикознавства. Проаналізовано всі етапи цього еволюційного процесу, від початку його виникнення до сьогодення, та виявлена динаміка його змін. Подано комплексне бачення формування єдиної жанрової традиції у контексті культурних та стилєвих вимірів.

Д. Гаврилець узагальнив окремі свої спостереження, які стосуються виявлення особливого виконавського мислення альтиста, спрямованого на точну та адекватну передачу сутності музичних партитур, що стали об'єктом дослідження.

Автор виявив значущість та актуальність неопублікованих альтових концертів, які існують лише у рукописному вигляді в особистих архівах композиторів. Це додало нові відомості до «бібліотеки» творів, які досліджуються, та надало можливість вивчати твори, що раніше не були відомі широкому загалу. Крім того, було складено хронологічний покажчик, який допоміг створити представлення про кількість та розвиток європейського альтового концерту від XVIII століття до сучасності. Такий покажчик допоміг відслідковувати тенденції, зміни стилів та підходи до композиції та виконання у цьому жанрі протягом різних епох.

Дослідник розрізняє два основні етапи у розвитку концертуючого альтя, визначаючи їх як «докласичний» та «класичний». На першому етапі, або «докласичному», наголошується на груповому концертному виконанні, коли альт виступав у ролі частини більшого ансамблю. Другий етап, або «класичний», характеризується виокремленням альтя, як окремого солюючого інструмента. Ця дихотомія в історичних етапах виконання концертуючого альтя може служити базою для розуміння того, як еволюціонував спосіб використання альтя в концертному жанрі на протязі історії.

Дисертація Г. Косенко «Темброва семантика альтя у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років» (Харків, 2018 р.) [57] є інноваційною завдяки тому, що вперше зосереджується на всебічному дослідженні тембрової семантики альтя в творчості композиторів, які

належать до харківської школи у період з 1960-х до 2000-х років. Вперше були запропоновані дефініції понять «темброве амплуа інструмента» та «концертно-альтовий стиль».

Ці дефініції є важливим кроком у розробці та узагальненні термінології, яка відображає специфіку та особливості досліджуваних аспектів альтової творчості. Також було проведено систематизацію семантичних аспектів вивчення альтового тембру на основі аналізу творчості композиторів харківської школи.

В рамках дослідження А. Городецького «Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість» (Київ, 2019) [17] було детально досліджено європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття з фокусом на його взаємозв'язки з існуючими традиціями та виокремленням новацій. Автор зосереджується на аналізі взаємодії виконавської практики та композиторської творчості в європейському альтовому мистецтві першої половини ХХ століття. Дослідник розглядає європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття як складний історичний об'єкт, який охоплює в собі різні аспекти: виконавську сферу, композиторський внесок у галузі альтової музики, освітні підходи до альтового мистецтва, реалії нотного видавництва. В даній дисертації вперше в українському музикознавстві було здійснено ретельний аналіз європейського альтового мистецтва певної епохи, зосереджений на щільній взаємодії виконавської практики та композиторської творчості. Окрім основного дослідницького матеріалу, дисертація містить значний обсяг допоміжного музично-історичного матеріалу, що раніше не був вивчений в українському музикознавстві.

В дисертації Ю. Дедюлі «Твори крупної форми для альту в українській музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: жанрово-стильовий пошук» (Харків, 2021) [23] розглянуті фактори, що сприяли розвитку творчості для альту серед українських митців у період з останньої третини ХХ століття до початку ХХІ століття. Проведена систематизація творів

великої форми для альту, створених вітчизняними композиторами, з точки зору їх оригінальних авторських концепцій та визначена їх жанрово-стильова зміна в різних періодах. Також відзначимо важливість введення в науковий та педагогічний контекст значної кількості великоформатних музичних композицій, створених вітчизняними митцями протягом останньої третини ХХ – початку ХХІ століть для альту.

Наукову основу для творчого мистецького проєкту М. Удовиченка, «Концертні ампула альту в творчості композиторів ХVІІІ-ХХІ ст.» (Харків, 2022) [105] становить дослідження еволюції художніх та технічних можливостей альту, як концертного інструменту в різних музичних епохах, стилях та різних жанрах, а також виявлення багатогранності альтового виконавства у різних концертних контекстах.

Унікальність концепції розкрита шляхом синтезу творчого та наукового підходів в рамках концертів, лекцій та майстер-класів, де автор систематично підтверджував та розвивав свою власну ідею. Автор вважає, що концертна виконавська діяльність та різні форми її існування нерозривно пов'язані між собою та визначаються конкретними історичними обставинами і етапами розвитку суспільства. Дослідження включають аналіз різних аспектів альтової музичної практики, історії інструмента, репертуару, а також внески конкретних альтистів у розвиток альтового мистецтва.

Вищезгадані дослідження допомагають отримати більш глибоке розуміння еволюції альтової творчості та її семантики в музичному мистецтві. Вони охоплюють різні аспекти альтової музики, починаючи з ролі альту в різних музичних жанрах, а також в контексті оркестрової та камерної музики.

Дані дослідження можна узагальнити за наступними параметрами:

- *історична та стилістична різноманітність*: демонструють, що альтове мистецтво охоплює великий історичний проміжок часу, віддзеркалюючи еволюцію музичних стилів та напрямків.

- *технічна складність і виразність*: дослідження розкривають, що альт – інструмент з унікальною технічною природою, що вимагає від виконавця високої майстерності. Його здатність виражати глибокі емоції та нюанси робить його незамінним як у сольному, так і в ансамблевому виконанні.
- *синтез мистецтв і педагогіка*: свідчать про важливу роль педагогіки у розвитку альтової творчості. Вони підтримують інтеграцію мистецтва та науки у формі концертів, лекцій та майстер-класів.
- *актуальність у сучасному контексті*: показують, що альтова музика і надалі залишається актуальною в сучасному музичному світі, збагачуючи його.

Продовжуючи розміркування запропонуємо власні характеристики семантики темброобразу альту, доповнюючи наукові розвідки Г. Косенко:

1. відмінність альтового тембру від тембрів інших інструментів струно-смичкового сімейства;
2. декламаційно-розповідний склад альтового тембру;
3. виконавський вплив на темброобраз альту;
4. меланхолічність та медитативність, як один з темброобразів альту;
5. «двокомпонентність» альтового темброрегістру.

Слід відзначити також напрацювання в цій темі М. Удовиченка, який відзначає «неоднорідність альтового тембру в залежності від регістру (залежності від виконавської манери в ньому може домінувати різні типи музичної експресії)» [105, с. 19], а також характеризує тембр альту наступним чином: «Його дещо “приглушений” тон є досить своєрідним і легко впізнаним завдяки розширеному і підкресленому діапазону середніх частот (та відповідно відносно звуженому діапазону високих). Цей тембр інколи характеризують як “оксамитовий”, грудний, проводячи аналогію з тембром жіночого контральто» [105, с. 20].

А. Городецький відзначає, що на початку ХХ століття альт став популярнішим, як сольний інструмент, оскільки його тембр був

універсальним і міг відповідати різним музичним стилям і жанрам: «З одного боку, низьке, наближене до людського голосу звучання альту, з оптимальним для сприйняття людським вухом діапазоном, природня нездатність до надмірних і вже набридлих зовнішніх ефектів та властива йому технологічна неквапливість виявилися абсолютно незамінними під час створення у музиці тих “оазисів спокою”, яких гостро потребувала тодішня епоха потрясінь. Можемо з впевненістю говорити про те, що альт стає символом врівноваженості, вираженості, надійності, фундаментальності, певною мірою навіть художньої консервативності та “голосом мудрості” у музиці ХХ ст» [17].

З іншого боку, альт міг використовуватися для втілення не тільки ліричних, а й драматичних образів. Це відповідало реаліям оточуючого світу початку ХХ століття, який був часом суперечливим і складним. А. Городецький виокремлює декілька «культурних обличчя» або «художніх масок» альту, що впливають на сталість його амплуа. По-перше, містичність. «Він неначе давньогрецька міфологічна річка Стікс, – пише автор, – котра вічно розділяє світ живих та світ мертвих. Недаремно один із провідних композиторів сучасності – Гія Канчелі – саме альту доручив сольну партію у своєму резонансному однойменному творі, прокоментувавши це наступним чином: “... тому що голос альту спроможний об’єднати світ живих та світ мертвих, які розділяють води Стікса. Лише альт, з його багатством, звуком та зумовлено низькою експресією, здатний привести душу до примирення, миру та згоди”» [17, с. 45]. По-друге, автор зазначає спроможність інструмента втілювати гротескову, вибагливо-характерну образність; нарешті, по-третє, – гостро-конфліктну і навіть трагедійну образність, яка стала уособленням драматичних реалій оточуючого світу. Все позначене вище впливає на формування такого феномену, як темброобраз.

Висновки до Розділу 1

Поняття «творчий процес» та «творча особистість» уособлюють складні та багатогранні феномени, які вивчаються музикознавцями вже

багато років. В українському музикознавстві дослідження творчих особистостей проводили такі дослідники, як Л. Кияновська, Г. Асталош та Л. Микуланинець, Л. Шаповалова, І. Драч, В. Жаркова, О. Коменда, О. Самойленко. Дослідники підкреслюють важливість таких аспектів, як індивідуальність, творчий метод, взаємодія з контекстом, психологічні аспекти, комунікативний аспект та специфікація творчого виразу. Одним з засадничих досліджень є наукова розвідка А. Мухи, який дав визначення цьому поняттю. Узагальнюючи, можна сказати, що дослідження творчих особистостей спрямовані на вивчення та розкриття унікальних аспектів музичних творців, творчого процесу та внутрішнього світу.

З огляду на вибір теми дослідження проаналізовано дотичне поняття «стилю», в його різноманітних амплуа. Автори, такі як С. Тишко, В. Москаленко, Н. Савицька та І. Коханик, розглядають різні підходи до розуміння стилю: історико-аналітичний, інтерпретаційний, індивідуальний та аргументований. Важливо зауважити, що поняття стилю в музичному мистецтві є складним та багатограним, здатним до застосування в різних контекстах.

Проаналізовано концепцію пізнього стилю творчості Н. Савицької, що сприяло виникненню нового напрямку в українській музикології – «вікового музикознавства». Наукові розвідки Н. Савицької, Н. Туровської та А. Чубак внесли важливий вклад в цю область. Проаналізувавши дані дослідження, можна зробити висновки, що останні твори митців часто відображають їхнє ставлення до життя та смерті, можуть бути інтимними, відображати внутрішній світ та душевний стан художника.

Далі розглядається поняття «тембр» у контексті нової музикологічної дисципліни – органології. Центральною проблемою є визначення поняття «тембру», яке стає об'єктом сучасної тембрології. Дослідження включає різні підходи, такі як: розуміння тембру, як комунікативної системи; його характеристику, як трикомпонентної слухової сутності; можливість математичного тлумачення тембру з використанням технічних засобів. У

підрозділі також розглядається поняття «семантика темброобразу». Дане поняття розглядається, як комплексна характеристика звучання інструмента, що включає внутрішні та зовнішні аспекти, такі як: емоційні відтінки тембру, аналіз обертового спектру, зв'язки з фактурою, динамікою, артикуляцією та агогікою. Додатково вказується на важливість індивідуально-виконавського стилю музиканта, який вносить неповторність в семантику темброобразу. Тож поняття «темброобразу» стає багатоплановою складовою музичного виконавства, де важливу роль відіграє інтерпретація музиканта.

Ці важливі концептуальні підходи дають можливість розглядати «темброобраз» альту, як інтегральний комплекс характеристик, що об'єднують звукові параметри та емоційний спектр, який передається через процес виконання музики. Таке збагачене розуміння «темброобразу» розкриває унікальні виразові можливості альту в контексті музичного виконання, дозволяючи інтерпретатору та слухачам глибше осягнути його характер та музичну сутність.

Також досліджується історіографія ролі альту в музичній практиці на різних етапах, зокрема, взаємодія між виконавською та композиторською практикою. Дослідження також охоплює аналіз тембрового амплуа альту в різних жанрах, ролі альту як сольного інструменту, а також вивчення взаємозв'язків з іншими інструментами. Відзначається, що кожне дослідження має унікальні акценти.

Сучасні підходи до вивчення семантики альтового тембру розглядають його, як художню метасистему на двох рівнях: загальному та спеціальному. Параметри загального рівня охоплюють візуально-акустичний образ, інтонаційно-звукову систему, індивідуальний виконавський стиль. На спеціальному рівні аналізуються такі ознаки темброобразу, як «прив'язаність» тембру до виразних інтонацій, двокомпонентність темброрегістру, втілення «художнього образу», а також декламаційно-оповідний склад альтового тембру, меланхолічність та інтонаційні структури, що тяжіють до «романтичного томління».

РОЗДІЛ 2

ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ СЕМАНТИКИ АЛЬТА В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ XVII-XIX СТ.

У зв'язку з вищезазначеними розвідками, які детально дослідили історію становлення та розвитку альта, наша увага, в свою чергу, спрямована на виокремлення та аналіз семантичних аспектів, які характерні для різних періодів музичного мистецтва. Дана, нова, перспектива дозволяє нам глибше розкрити взаємозв'язок між еволюцією альта та його виразовою потужністю в різних етапах музичної історії. Отже, фокусуючись на семантичних аспектах у різних періодах музичного мистецтва, ми можемо краще розкрити те, як альт взаємодіє із сучасним контекстом, адаптуючись до змін технічних, культурних та естетичних, та в якому обсязі ці зміни вплинули на його семантику.

Історія альта є яскравим прикладом багатогранного розвитку музичного інструменту. Кожен із етапів музичної історії відзначався унікальною парадигмою та значущими аспектами, які допомогли сформувати сучасну ідентичність цього інструменту. І водночас, історія альтової творчості є відображенням динамічної взаємодії між технічними можливостями і культурними трансформаціями, музичною естетикою та соціокультурним контекстом.

2.1. Бароковий період: витоки акустичної ідентичності альта

Ключовою в еволюції та виокремленні альта, як важливого члена сімейства струнних інструментів була практика, характерна для епохи Бароко. В епоху Бароко спостерігається надзвичайно важливий етап у розвитку музичного мистецтва, особливо в контексті інструментальної музики. Цей період характеризується значущим зміщенням акцентів, коли інструментальні жанри стали отримувати визнання та популярність нарівні з вокальною музикою. Інструментальна музика розцвіла, змінившись на

самостійну творчу сферу, відбулися активні експерименти та інновації. Разом із вдосконаленням альтової конструкції, представники сімейства віол також вдавалися до адаптації свого інструменту до естетичних принципів барокової епохи. Як зазначає М. Удовиченко, «зміни торкнулися і відношення до інструментальної музики, і до самого інструментарію (його стрімкий розвиток) були тісно пов'язані із ускладненням інструментальної техніки» [105, с. 21]. Це була доба, коли принципи камерності та концертності почали взаємодіяти та переплітатися, створюючи цілісний, синкретичний підхід до музичного виконання («синкрезис» [74, с. 2]). Однак ця синергія не тільки дозволила об'єднати різні музичні форми, а й надавала інструментальній музиці більшу глибину та насиченість. М. Удовиченко зазначає, що «... з численного сімейства віол, які панували у виконавській практиці середньовіччя, сучасний альт є найбільш близьким їх спадкоємцем (а, значить і найбільш давнім за своїм походженням з усього сучасного скрипкового сімейства) бо є найбільш наближеним до них з точки зору естетики тембру (тону) та конструктивних особливостей» [105, с. 20].

Вже в XVI столітті почали з'являтися оригінальні ансамблеві музичні твори, де альт виконував важливу роль. Серед них можна відзначити сонати відомих композиторів, таких як Л. Боккеріні, П. Нардіні, А. Вівальді, Фр. Джемініані, Г. Ф. Генделя, Дж. Фрескобальді, Г. Ф. Телеман.

Ці композиції виступили основою для подальшого розвитку альтового репертуару, що вплинуло на інтерес композиторів до альту. При цьому вони також зіграли важливу роль у залученні тембру альту в жанр *concerto grosso*. Наприклад, *Concerto grosso op.7* Фр. Джемініані з солюючим альтом, 12 *concerti grossi* П. Локателлі з двома скрипками, двома альтами та віолончеллю.

Бароковий період не лише надав альту можливість виступати в ролі активного учасника оркестрових та камерних ансамблів, а й поклав початок розкриття багатогранної семантики цього інструменту. Перехід від вторинної

до «солюючої» ролі альту у музичному мистецтві Бароко відкривав двері для наступних стадій розвитку та становлення семантики.

Наприклад, Бранденбурзький концерт № 6 для двох альтів з оркестром Й. С. Баха (1718), який є останнім в циклі, без сумніву займає особливе місце у світі альтового мистецтва. Популярність та важливість цієї композиції не є випадковими. У Бранденбурзькому концерті № 6 композитор віддає перевагу альту, як солюючому інструменту, демонструючи новаторський підхід для свого часу. Цей твір сприяв прогресивним змінам в еволюційному розвитку альту. Це дійсно цікавий факт, що дана композиція об'єднує в собі одночасно, як ансамблеві, так і сольні параметри. Як підкреслює Е. Купріяненко, «перша жанрова модель (ансамбль) трансформується в другу (концерт)» [74, с. 2].

Також відомо, що Й. С. Бах «... з юних років навчався грати на скрипці; покинувши Люнебурзьку гімназію, він був уже закінченим скрипалем... І згодом він не залишав поза увагою струнні інструменти. У камерному ансамблі він віддавав перевагу грі на альті, щоб бути в центрі живого музичного звучання» [166, с. 284]. Цей біографічний факт згадує й інший дослідник життєтворчості композитора музикознавець та композитор Й. Форкель у монографії «Йоганн Себастьян Бах: його життя, мистецтво та творчість»: «На музичних зібраннях, де виконувалися квартети або інструментальні твори з великою кількістю голосів, йому (Баху) приносило задоволення навіть у тих випадках, коли він не повинен був виступати, приєднуватися до виконавців і грати на альті» [140, с. 74-75].

У цьому плані для нас є цікавим твердження Г. Косенко: «... вибір тембрів довільний і залежить від наявності тих чи інших інструментів чи голосів, які опиняються «під рукою»; така практика була характерна для інструментальної виконавської версійності періоду пізнього Ренесансу, а також раннього Бароко» [57, с. 29].

Про твори для альту Г. Телемана варто сказати детальніше. Серед концертів, написаних Телеманом для альту, окрім Концерту *G-dur*, є Концерт

G-dur для 2 альтів та Концерт *A-dur* для 2 скрипок, альта та *continuo*. Франц Зейрінгер вказує на наявність в доробку Г. Телемана 12 сонат для альта та клавіра, але зазначає, що більшість із цих сонат є сучасними виданнями, які адаптовані з творів для віолі да гамби. Проте всі ці твори можна по праву вважати частиною репертуару альтиста, бо за словами М. Удовиченко «...сучасний альт є найбільш близьким їх (сімейства віол) спадкоємцем (а, значить і найбільш давнім за своїм походженням з усього сучасного скрипкового сімейства) бо є найбільш наближеним до них з точки зору естетики тембру (тону) та конструктивних особливостей» [105, с. 20]. Нижче наведено частковий перелік його тріо-сонат, які зараз доступні в сучасних виданнях¹.

Суттєвою рисою барокової семантики альта було його розширення в рамках різноманітних музичних жанрів. Виникнення альтових сонат, концертів та сюїт сприяло розширенню репертуару інструменту. Це дало можливість відобразити різноманітні стилістичні та емоційні аспекти музики того часу.

Семантика альта в даний період здебільшого спрямована на внесення глибини в музичну тканину. Його тембральні особливості доповнювали мелодійні та гармонічні структури творів. Особлива роль альта полягала в підкресленні динаміки та контрастності в музичних композиціях. Його насичений тембровий спектр у низькому регістрі додав об'ємності звучанню.

Цей етап є ключовим для розуміння ранньої ролі альта в музичному мистецтві та його первинного внеску у звучання. Однією з ключових рис барокової семантики альта було його активне використання в ансамблевому музикуванні.

Альт виконував завдання збалансування, поглиблення та розширення, а також його посилення віолончельної частини ансамблю, а його семантика була спрямована на підкреслення конкретних музичних ліній, додавання

¹ 7 trio, Scherzi Melodichi з «Pyramonter Kurwoche», Тріо-соната Пелонез № 1 a-moll, Тріо № 5 in g-moll, Тріо B-dur мажор, і два Тріо c-moll [162, с. 118].

об'єму та кольоровості композиції. Як зазначила М. Карапінка, «специфічний тембр, що вирізняється насиченістю тону, характерним контральтовим колоритом у низькому регістрі, привносить особливу глибину та об'ємність у звучання струнної групи. Звідси – помітна роль альтя як одного з активних учасників оркестрового та камерно-ансамблевого музикування» [47, с. 9]

У цьому контексті альт грав швидше супровідну, ніж сольну роль, але вже тут можна відчутти його потенціал для виразного збагачення музичного полотна. У цей період альт виконував різноманітні функції та ролі, що вплинуло на його темброві та виразові характеристики. Альт виступав у ролі «сполучника» між іншими інструментами, об'єднуючи звучання інших струнних інструментів, створюючи єдину, діалогічну тканину. У складі камерних ансамблів, таких як струнні квартети чи тріо, альт успішно виконував важливу роль у «підтримці» головної мелодії, створюючи багатогранну взаємодію між інструментами.

Якщо говорити про виразні особливості, то тембр альтя епохи Бароко відзначався здатністю передавати різні емоційні стани – від життєрадісності до туги та роздумів; використання різноманітних технік гри, що мають на меті прикрасити музичну лінію та забарвити звучання – арпеджіо, трілі, пасажі та складні мелодійні фігури.

Отже, творча спадщина епохи Бароко внесла вагомий вклад у формування семантики альтя. Його роль у складі ансамблів, його функція «сполучника», розширення жанрового спектру та виразові можливості поклали основу для подальшого розвитку цього інструменту в музичному мистецтві.

Цей період сформував основні напрями розвитку альтової музичної семантики, які вплинули на подальший розвиток цього інструменту та сформував кілька ключових напрямків семантики тембру альтя:

- *виразні можливості альтя*: з розвитком ансамблевого музикування альт став більш самостійним і експресивним інструментом, здатним

передавати широкий спектр емоційних відтінків, від ніжності до глибокої драматичності;

- *сольне виконавство*: поява альтових концертів та сонат сприяло піднесенню альтового сольного виконавства;

- *діалог з іншими інструментами*: завдяки особливій політембровості альт активно використовувався для діалогу з іншими інструментами;

- *альт, як мелодійний інструмент*: по мірі розвитку альта він почав виконувати все більше мелодійних функцій, набуваючи значення носія індивідуальної музичної ідеї;

- *розширення жанрової різноманітності*: поява альтових концертів, сонат, симфонічних та камерних творів розширила спектр використання альта в різних музичних жанрах.

Ці напрями музичної семантики, сформовані на початкових етапах розвитку альтової творчості, стали основою для подальшого розвитку інструменту.

Першочерговим завданням нашого дослідження є виокремлення семантичних ознак тембру альта, тож перейдемо до цього питання. Звучання альта в бароковому періоді відзначається наступними семантичними аспектами:

- *насиченість тону та колорит*: тембр альта відрізнявся насиченістю та глибиною тону, що надавало йому особливої розпізнаваності серед інших інструментів;

- *контральтове забарвлення*: у нижньому регістрі альт мав характерний контральтове забарвлення, яке додавало особливу теплоту звучанню;

- *роль у збалансуванні звучання*: альт отримав важливу роль у збалансуванні звучання оркестру та камерних ансамблів. Він забезпечив глибину та пластичність звучання, доповнюючи мелодійні та гармонічні лінії;

• *звучання емоцій*: альт використовувався для передачі різноманітних емоцій та настроїв, завдяки чому музичні твори набували глибшого внутрішнього змісту;

Отже, семантичні аспекти звучання тембру альта в бароковому періоді сформували не лише його характерологічне, але й відкрили широкий горизонт можливостей для еволюції ролі тембру альта.

2.2. Епоха Класицизму: виокремлення ролі альта

В музичному світі класичного періоду наступає важливий етап у розвитку альта, який характеризується його виокремленням як самостійного та незамінного інструмента з унікальною семантикою. Цей процес визначив нові можливості для альта та сприяв формуванню його власної музичної ідентичності. Класичний період відзначається появою нового розуміння ролі альта в музичному пантеоні.

Тепер альт вийшов за межі простого супроводу і став більш активним учасником музичних діалогів. Композитори цього часу ще не в повній мірі, але починають розуміти потужний потенціал альта і звертають на нього особливу увагу. Таким чином, митці цього періоду відзначили значення альта, як сольного інструменту, що підкреслювалося в їхніх творах. Альт отримав відповідну підтримку та розвиток в музичних композиціях, де йому доручали ролі соліста (концерти, сонати). Цей перехід у сприйнятті альта, як незалежного виконавця, дозволив нарешті розкрити, не в повній мірі та все ж, його потенціал. Він виступає у ролі соліста, демонструючи свій глибокий тембр та характер.

Специфічний тембр альта здатен створити непередбачувані музичні палітри. Він вміло переплітається з іншими інструментами, створюючи ніжні, витончені та виразні музичні образи, які відповідали класичним тенденціям того часу. Цей етап в історії еволюції тембру альта сприяв вираженню його наявних можливостей та розширив його музичну роль, зробивши його невід'ємною складовою класичної музичної практики.

Однією з ключових рис цього періоду є розкриття сутності альтя, як носія ніжності та витонченості. У цей період розвитку альт використовувався для підсилення драматичних моментів в музиці та для створення контрастів між сольними та оркестровими партіями.

Варто згадати, що на формування семантики тембру впливало конструкційне перетворення альтя, та після множинних експериментів (до XIX століття), щодо будови та виду інструмента, з'являються перші спроби вивести альт на перші позиції. Концертна симфонія для скрипки і альтя з оркестром (1779) В. А. Моцарта з двома рівними за музичним тематизмом партіями, де сольна партія альтя викладена досить віртуозно, що у XVIII столітті було своєрідною «диковиною» в концертній практиці, є яскравим прикладом цього явища.

Композитор поєднав складові барокового сольного концерту з величчю та логічністю структури класичної симфонії. Ця гармонійна синтезація відображала глибоку музичну віртуозність Моцарта, який зумів створити твір, що не лише вражав інноваційністю своєї ідеї, але й впроваджував цілісну гармонію між двома винятковими музичними стилістичними. Доречі, за словами М. Удовиченко: «... Відомо, що В. А. Моцарт із задоволенням виконував у складі ансамблів саме альтову партію» [105, с. 34].

Отто Ян у біографії Моцарта [160] підтверджує цю схильність до вибору тембру альтя та пише, що після свого перебування у Відні Моцарт не грав на скрипці, як на основному інструменті. Якщо йому доводилося брати участь у квартеті або в інших ансамблях, він обирав гру на альті.

У Концертній симфонії Моцарта спостерігаємо цікавий аспект, пов'язаний із використанням альтової сольної партії, що було несподівано для того періоду. У XVIII столітті альт ще не мав значимого місця в сольному виконавстві. Моцарт відмовився від усталеної практики і розширив горизонти інтерпретації альтя, використовуючи його захопливі виразні можливості з особливим вмінням і розумінням характеру цього інструменту. Партія альтя відтворена з відчуттям свободи та майстерності. Щодо

використання різноманітних прийомів, тут можна відзначити повну рівність зі скрипковою партією.

Серед прикладів використання альтя, як паритетного сольного інструмента можна назвати Шість сонат для скрипки й альтя та Сім дуетів для скрипки й альтя Й. Гайдна, а також Два дуети для скрипки й альтя К. 423 та К. 424 (1783) В. А. Моцарта. Також альт слід згадати інструментальні тріо: Дивертисмент для флейти, альтя та віолончелі Й. Гайдна, Тріо для фортепіано, кларнета та альтя *Es dur* (К 498, 1786), а також Тріо для скрипки, альтя і віолончелі В. Моцарта, який у 1782 переклав 5 триголосних фуг Й. С. Баха і фугу В. Ф. Баха (перекладення і приєднання до кожної фуги вступу, в чотирьох номерах – *Adagio*, в двох номерах – перекладення *Adagio i Largo* з органних сонат Й. С. Баха, К. 404 а), а в 1788 р. створив *Divertimento Es-dur* К 563.

Також слід відмітити квартетну творчість В. А. Моцарта, що дають альтисту матеріал, сповнений технічних викликів. На додаток до квартетів, камерна музика, яку він написав між 1783 і 1791 роками, демонструє його особливий інтерес до альтя. Протягом цих восьми років, як зазначає М. Ріллі, він створив «два дуети для скрипки та альтя *G* та *B-dur* (К.423-24), два фортепіанні квартети *g-moll* (К.478) і *E-dur* (К.493), Тріо для кларнета, альтя та фортепіано *Es-dur* (К.498), Дивертисмент для скрипки, альтя та віолончелі *E-dur* (К.563), і його чотири струнні квінтели для 2 скрипок, 2 альтів та віолончелі *C-dur* (К.515)» [162, с.131].

При аналізі історії альтя мистецтва не можна обійти стороною імена Яна Стаміца та його синів – Карела та Антоніна. Для нас вони виступають в ролі перших відомих концертуючих солістів-альтистів. Музичну спадщину, що залишили сім'я Стаміців становить надзвичайно цінну частину класичного альтя репертуару.

Антон Стаміц створив чотири концерти для альтя, які були опубліковані паризькими видавцями до 1785 року: Концерт № 1 *H-dur* для альтя з оркестром, Концерт № 2 *F-dur* для альтя з оркестром, Концерт № 3 *C-dur* для

альта з оркестром, Концерт № 4 *D-dur* для альта з оркестром. М. Рилли зазначає: «Не всі композиції, які сьогодні друкуються, спочатку були написані спеціально для альта. Концерт *G-dur* Йогана Стаміца, опублікований видавництвом Litoff/C. Ф. Петерсом у 1962 році, є перекладенням Концерту для флейти та оркестру» [162, с. 120].

У творчому доробку К. Стаміца є три концерти для альта з оркестром, кілька концертних симфоній за участю альта. Крім цього, він написав сонати для альта та фортепіано, дуети для скрипки та альта, альта і віолончелі, а також для двох альтів. Він також працював над створенням струнних квартетів, включаючи скрипку, два альти і віолончель, а також багато інших творів. Вважається, що деякі з пізніших творів композитора також призначалися для солюючих струнних або солюючих духових інструментів: Концертна симфонія *D-dur* для скрипки, альта та оркестру, Концертна симфонія *E-dur* для двох скрипок, альта та оркестру, Концертна симфонія *D-dur* для двох скрипок, альта та оркестру, Концертна симфонія *A-dur* для скрипки, альта, віолончелі та оркестру.

Найвідоміший серед концертів для альта звісно є Концерт №1 *D-dur* для альта з оркестром. У даному концерті наявні складні пасажі, також часте використання подвійних нот і акордів, та вимога до соліста у вільному володінні верхнього регістра. Не менш важливо відзначити вміло розкриті кантиленні можливості інструмента.

Щодо композиторів, що проживали у Відні, або ж перебували під впливом його музичної традиції, М. Ріллі вирізняє таких: «Карл Діттерс фон Діттерсдорф Концерт *F-dur* та Концерт *D-dur* для альта і контрабаса, Г. Друшецький Концерт *D-dur* для альта з оркестром, Р. Гофштеттер Концерт *E-dur* для альта з оркестром, а також Концерт *C-dur* та Концерт *D-dur*, Франц-Антон Гоффмейстер Концерт *D-dur* для альта з оркестром, Я. Вангал Концерт *C-dur* та Концерт *F-dur* для альта з оркестром» [162, с.128].

У музичному доробку Людвіга ван Бетховена альт теж має вагоме значення. Звісно тембр альта використовувався більше в оркестрах та

ансамблях (квартетах). Можна відзначити, що Л. ван Бетховен у своїй творчості звертався до альту, як до оркестрового інструмента з особливим інтересом. Композитор відкриває нові можливості інструменту, віддаючи йому головну роль у завершальних епізодах творів та виявляючи його темброву специфіку.

Цікаво, що в камерних ансамблях Л. ван Бетховена альт також займає визначне місце. Його композиції відзначаються новаторським підходом до поліфонії, де альтові партії залишаються рівнозначними скрипковим та віолончельним. Такий підхід відкриває нові горизонти в альтовому мистецтві та сприяє його подальшому розвитку.

Серед творів композитора для альту особливо варто відзначити кілька. Два квінтели *C-dur* op. 29 (1801) та fuga *D-dur* op. 137 (1817). Септет *E-dur*, op. 20 (1800) відображає тип партії альту, який Бетховен надав альтові у своїй пізнішій камерній музиці (мелодію першої варіації написано для альту). Бетховен також написав п'ять тріо для скрипки, альту та віолончелі. Серед цих творів Серенада *D-dur* op. 8, містить більшу самостійність партії альту, ніж попереднє Тріо *E-dur* op. 3. У «Серенаді» інструмент розглядається як рівний зі скрипкою та віолончеллю. Три тріо op. 9: *G-dur*, *D-dur* і *c-moll*. Тут партії альту наближаються до віртуозного стилю викладення, який з'явився в квартетній творчості композитора. Відомо також, що Л. Бетховен грав на альті у боннському придворному оркестрі (за М. Ріллі [162]), та можна припустити, що Бетховен писав альтові партії для себе та для улюбленого альтиста Франца Вайса – учасника квартету Шуппанціга. Цей квартет першим грав більшу частину камерної музики Бетховена з рукописів у присутності композитора. Майстерність Вайса, ймовірно, вплинула на те, що Бетховен написав партії альту, які музично та технічно не поступалися скрипці та віолончелі (за позначенням М. Ріллі [162]).

Інший видатний музикант, який вніс свій вклад у розвиток альтового репертуару та розширив наші уявлення про технічні та художньо-виразні можливості альту, це італійський композитор, педагог та альтист-віртуоз

Алессандро Ролла. Автор створив безліч музичних творів для альту, до яких входять 12 концертів з оркестром, *Adagio* і тема з варіаціями *G-dur*, Інтродукція та дивертисмент *F-dur*, Дивертисмент *d-moll* для альту з супроводом струнного квартету, 4 альтові сонати, близько 60 дуетів для скрипки і альту, а також численні альтові мініатюри. Ця величезна кількість творів вказує на його надзвичайний внесок у розвиток альтової музики та багатогранність його музичного обдарування.

Цікаво зауважити, що концерти А. Ролла відзначаються високою віртуозністю. Вони наповнені складними музичними пасажами, подвійними нотами, акордами та ритмічно складними структурами. М. Удовиченко описує А. Ролла-виконавця так: «Як альтист-соліст А. Ролла досить суттєво відрізнявся від більшості альтистів того часу саме блискавичною технікою гри, темпераментом та художньою виразністю виконання. Свою активну сольну кар'єру, як альтист, А. Ролла почав у Пармі, де у нього брав протягом деякого часу уроки гри мелодій 14-річний Н. Паганіні» [105, с. 28]. А. Ролла вніс значний вклад у розвиток альту як рівноцінного сольного інструменту поруч зі скрипкою. Його альтові концерти, завдяки своїй високій складності та технічній вимогливості, не поступалися складністю скрипковим концертам кінця XVIII століття. Ця рівноправність альту у сольному виконанні відкрила нові можливості для інструменту і сприяла його становленню, як сольного інструменту в музичній практиці того часу.

Тож маємо змогу сформулювати основні напрямки розвитку альтової музичної семантики в епоху класицизму:

- *сольні концерти для альту*: класицизм відкрив нові горизонти для альту як сольного інструмента. Композитори, такі як А. Ролла, В. А. Моцарт, Ф. Гайдн та ін., створювали концерти для альту з оркестром, де альт виступав як соліст;

- *роль у камерних ансамблях*: альт став невід'ємною частиною камерних ансамблів, таких як струнні квартали та тріо. Його специфічний тембр

дозволяв створювати нові звукові палітри та збагачувати аранжування камерних творів;

- *розвиток альтової техніки*: в епоху класицизму альтова техніка стала більш складною та вимогливою. Композитори використовували різноманітні технічні прийоми, такі як пасажі, трілі, подвійні ноти, що підвищували технічні вимоги до виконавців;

- *поєднання з іншими інструментами*: альт активно взаємодіяв з іншими інструментами, особливо в ансамблевих жанрах. Інструментальні тріо, квартети та квінтети включали альт, як рівноцінного учасника;

- *нові жанри і форми*: класицизм сприяв розвитку нових жанрів, таких як дивертисменти, сонати, та концерти. Альт активно використовувався у цих жанрах для створення музики різної характеристики та настрою;

- *інновації у музичній семантиці*: композитори епохи класицизму розширювали музичну семантику альта, створюючи нові музичні образи;

Звучання альта в епоху класицизму відзначалося наступними семантичними аспектами:

- *емоційна виразність*: альт став інструментом для передачі глибоких емоцій та почуттів у класичній музиці. Його тембр дозволяв композиторам створювати різноманітні музичні образи;

- *сольна роль*: в період класицизму альт виступав як сольний інструмент. Це дозволяло йому бути визнаним і популярним серед виконавців та слухачів;

- *технічна вимогливість*: альтові концерти та сольні твори ставали все складнішими з технічної точки зору;

- *співзвучність з іншими інструментами*: взаємодія альта з іншими інструментами, такими, як фортепіано, скрипка, віолончель, дозволяла створювати різноманітні та багатогранні музичні образи.

Усі вказані семантичні ознаки робили альт важливим інструментом у музиці епохи Класицизму, сприяючи розширенню альтового репертуару.

2.3. Епоха Романтизму: експресія та індивідуальність тембру

У період Романтизму семантика альту набула ще більшої експресії та індивідуальності. Композитори починають використовувати його тембр для передачі глибоких емоцій та створення драматичних образів. Цей етап відзначається зростанням популярності альтового сольного виконання.

Важливо підкреслити, що кожен з етапів має свою внутрішню логіку, відображаючи відношення композиторів до інструменту в різних історичних та культурних контекстах. Романтичний період, наприклад, визначив значущу роль для альту – сольного інструменту. Альт стає «засобом» для вираження індивідуальності композитора та виконавця. В епоху Романтизму, хоча і відбувся спад інтересу до альту, але все ж деякі композитори продовжили поповнювати альтовий репертуар.

Деякі композитори все ж створювали сольні твори для альту, демонструючи його художні можливості. Альт використовувався для створення мелодійних та емоційних образів.

За класико-романтичного періоду у процесі еволюції симфонічного оркестру альт зазнав істотних змін у своїй ролі. Вище ми вже прослідкували, що в оркестрі віденських класиків альти більше використовувалися для супроводу мелодій (з деякими виключеннями), часто залишаючись в тіні, а їхні сольні можливості були обмеженими. А. Городецький зазначає, що «починаючи від ранньо-романтичної доби, коли поступово відбувалася індивідуалізація найяскравіших голосів оркестрової партитури, композитори стали доручати альтам набагато більш важливі виражально-драматургічні функції. Певною мірою це відбувалося через те, що непересічний тембр альту, його художній образ та технічний арсенал багато в чому були співзвучними творчим інтенціям композиторів-романтиків» [17, с.32].

Такі композитори, як Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, та Й. Брамс, використовували тембр альту, як частину оркестрового ансамблю, демонструючи його можливості у симфоніях та камерній музиці. Отже, навіть у період романтизму, коли інтерес до альту, як сольного інструменту

втрачався, він продовжував залишатися важливою частиною музичного світу.

Слід зауважити, що аж до XIX століття будова і сам вид альту був об'єктом численних експериментів, майстри і виконавці до цього дня намагаються знайти «золоту середину» між розміром інструмента та звуковими якостями. Та все це не відбилось на любові композиторів до тембру альту, бо досить багато авторів зверталися до його темброобразу: І. Н. Гуммель (Фантазія для альту з оркестром), Ф. Мендельсон-Бартольдї (Соната для альту та фортепіано), Ф. Шуберт (Соната a-moll для арпеджиону та фортепіано), М. Глінка (Незакінчена соната для альту та фортепіано – пронизана романтичною схвильованістю та ліричною пісенністю), Р. Шуман (Märchenbilder – Казкові картинки, Чотири п'єси, ор. 113, 1851 – для альту й фортепіано та тріо Märchenerzählungen для альту, кларнету та фортепіано ор.132, що втілюють ліричність та інтимність почуттів), М. Брух (Концерт для альту, кларнету та симфонічного оркестру ор. 88, Вісім п'єс для альту, кларнету та фортепіано ор.83 та Романс для альту у супроводі симфонічного оркестру ор. 85). KolNidrei ор. 47, Canzone ор. 55, Ave Maria ор. 61² та інш. Твори М. Бруха, що написані для інших інструментів, в сучасні практиці також виконуються на альті.

Більшість альтового репертуару цього періоду складається з квартетних та ансамблевих творів, що підкреслює значення цього інструменту у музичних ансамблях. Проте в епоху Романтизму також виділяються окремі великі концертні твори, які призначались для сольних виконання.

Один із найвідоміших та впливових концертних творів для альту в романтичній музиці – це «Гарольд в Італії» ор. 16 Гектора Берліоза за поемою Дж. Байрона, написаний у 1834 році. Ця симфонія для альту та оркестру була натхненна спогадами композитора про Італію та його враженнями від подорожі цією країною.

² Два останні твори були перекладенні для альту та фортепіано педагогом зі спеціальності автора даного дослідження, харківським виконавцем М. Удовиченком.

«Гарольд в Італії» є значущим прикладом романтичного підходу до альтової музики, де інструмент є засобом виразності та музичного наративу. Цей твір відкриває нові можливості для альту, як сольного інструменту та демонструє його важливу роль у створенні емоційно насичених образів. Також слід відзначити новаторський прийом – використання альтового тембру для характеристики головного героя за допомогою лейттембру. А. Городецький відзначає, що «меланхолійне, емоційно-глибоке, багате на різноманітні психологічні барви звучання альту ідеально відповідало задуму створення звукового портрету романтичного героя байронівського типу, загадкового і водночас експресивного» [17, с. 32].

В даному контексті, цікавою є наступна ідея висловлена українським вченим у галузі альтового мистецтва, Д. Гаврильцем: «Наріжна функція альту у європейській інструментальній традиції XIX–XX століть екзистенційна: саме його темброві властивості найчастіше використовуються у творах, задуми яких пов'язані з філософським осмисленням буття. У вельми складних за концептуальним та психологічним змістом сучасних інструментальних концертах голос альту асоціюється з голосом ліричного героя, що рефлексує свій земний шлях. Звичайно, такі задуми ставлять перед виконавцями якісно нові завдання – інтелектуальні та технологічні» [15, с. 3].

Вибір Г. Берліоза зробити альт сольюючим інструментом у своїй симфонії «Гарольд в Італії» був обдуманим та мав свої підстави. Однією з цих підстав було замовлення від Нікколо Паганіні, видатного скрипаля та альтиста свого часу. Паганіні також виступав, як сольюючий альтист, і це, безумовно, стимулювало Берліоза до створення симфонії з сольною альтовою партією. Однак також важливим було особисте ставлення самого Берліоза до альту, як до інструменту. Він відчував його потенціал у передачі різних настроїв та емоцій, а також вважав його тембр за засіб для створення особливого колориту та звучання: «Його тембр так привертає і приковує увагу... виразні якості цього тембру настільки очевидні, що в тих дуже рідкісних випадках, коли старі композитори висували його на перший план,

він ніколи не обманював їхніх очікувань» [127, с.81]. Отже, обдуманий вибір тембру альта для цього твору об'єднав технічні можливості та виразність інструменту з особистими враженнями та художніми намірами композитора, створивши унікальний твір, який донині залишає слухачів зачарованими.

В «Трактаті про інструментування та оркестровку» (*Le Traité d'instrumentation et d'orchestration*) [127], Г. Берліоз віддавав особливу увагу альту. В записах він наголошував на важливості ролі альта в оркестровому звучанні, підкреслюючи, що альт не повинен бути просто «підтримуючим» інструментом, а мати власну важливу функцію у музичній текстурі. Його погляди внесли важливий вклад у розвиток альтової музики та змінили спосіб ставлення до цього інструменту в оркестровому мистецтві. «З усіх інструментів оркестру, – вважав автор, – саме альт найдовше недооцінювався, незважаючи на свої чудові якості. Він також рухливий, як скрипка, звук його низьких струн має своєрідну терпкість, високі звуки виділяються своїм сумно-пристрасним відтінком, і взагалі його тембр, сповнений глибокої меланхолії, помітно відрізняється від тембру інших смичкових інструментів» [127, с. 81].

Симфонія «Гарольд в Італії» Г. Берліоза викликала значний інтерес у музичних колах свого часу, цікаво ще й те, що скрипалі взялися виконувати партію альта. Це свідчить про унікальність та цікавість альтової партії в даній симфонії, а також про той вплив, який вона справила на музичну спільноту. Участь видатних скрипалів³ у виконанні альтової партії додала цій симфонії додаткового визнання та популярності.

Також слід згадати твори Анрі В'єтана для альта, що є важливою частиною альтового репертуару. Особливо виділяються три з них – Соната *B-dur*, Елегія та Каприс для альта соло. Ці твори варто розглядати, як скарбницю для альтових виконавців та одночасно, як виклик їхній майстерності. Вони не лише відображають багатогранні можливості альта, як сольного інструменту, але й залишаються популярними серед слухачів.

³ Г. Ернст, К. Ліпінський, Ф. Давид, Й. Іоакім, Ф. Лауб, А. В'єтан, Л. Ауер, І. Гржималі.

В контексті альтової спадщини в пізній творчості композиторів, слід відзначити творчість Йоганнеса Брамса, одного із найвидатніших композиторів та одного з найважливіших фігур у німецькій музичній культурі другої половини ХІХ століття. Він створив величезний творчий доробок⁴, включаючи музику практично всіх жанрів, за винятком оперної та програмної. Він звернув увагу також і на альт, як сольний інструмент, що сприяло подальшому розвитку альтової музики. «І хоча всі твори композитора, де використано альт, – позначає М. Удовичеко, – є камерними, ансамблевими, художня цінність цих творів є настільки великою, що це також суттєвим чином сприяло і зростанню популярності альту, бо вимагало від виконавців не лише неабиякої технічної майстерності, але й лише художнього обдарування і зрілості» [105, с. 32]. К. Гейрінгер [142] вважав, що витoki індивідуального стилю Брамса криються в синтезі кращих традицій німецької та угорської народної музики, класики та романтизму. Брамс не був еkleктичним композитором, а створив свій власний, самобутній стиль. Пізній період творчості композитора характеризується елегічністю, зверненням до камерних жанрів та переважанням лірико-філософського тону. Й. Брамс у пізніх камерних творах досягнув високої майстерності та витонченості. Його музика є романтичною, інтимною та стриманою.

У 1890 році Й. Брамс збирався вчасно «піти зі сцени» та створює Струнний квінтет *G-dur*. Але зустріч з Рудольфом Мюльфельдом⁵ надихнула композитора на створення чотирьох камерних творів для кларнета.⁶ У 1895 році Й. Брамс та Мюльфельд успішно гастролювали з сонатами для кларнета та фортепіано. У турі також брав участь скрипаль Йоахим, що в ті роки багато грав на альті, тож, можна припустити, що альтовий варіант сонат був

⁴ Також слід згадати й інші твори Й. Брамса, які варто відзначити з точки зору альтової музики. Композитор написав кілька фортепіанних квіртетів – ор. 25, ор. 26 та ор. 60. Окрім фортепіанних квіртетів, Брамс написав струнні квіртети, такі як ор. 51 (№1, 2) та ор. 67. Також композитор написав два струнні секстети – ор. 18 та ор. 36.

⁵ З талановитим музикантом-кларнетистом Рудольфом Мюльфельдом він познайомиться в Мейнінгенській капелі. Мюльфельд перебував на службі у герцога Мейнінга, він був дуже талановитою людиною та довгий час грав на скрипці, а потім самостійно навчився грати на кларнеті.

⁶ Тріо для кларнета, віолончелі та фортепіано ор.114, Квінтет для кларнета та струнного квіртету ор.115 та дві кларнетові сонати ор.120 (1894).

створений саме для нього. Й. Брамс спочатку відкладав видання сонат, однак терміни видання підтискали, і видавець (Зимрок) найняв Вільяма Купфера, щоб той зробив альтову версію. Брамс редагував цю версію перед виданням, але не вносив жодних змін у фортепіанну партію. Таким чином існує «купферівська» версія перекладу партії альту. Й. Брамс прощається з камерно-інструментальним жанром двома сонатами для кларнета та фортепіано *f-moll* та *Es-dur* op.120.

Ці перекладення відкрили нові горизонти для альтового репертуару, оскільки вони представили високоцінні музичні твори Брамса у новому світлі. Брамс враховував специфіку альту та його виразові можливості, що робить його музику досить цікавою для альтових виконавців. Е. Купріяненко докладно аналізувала твори Й. Брамса, зазначаючи: «Кларнет та альт як не можна більше відповідають тому типу емоціоналізму, який асоціюється з духовним світом Й. Брамса. Властивий їм матовий звуковий вигляд являється особливою формою вираження різноманітних пристрастей: від глибоко інтимних, відмічених ноткою ностальгічної печалі, до палких і сильних, але завжди стримуваних мірою і тактом» [76, с. 277]. І далі: «Саме альтова версія сонат – типово брамсівська, розкриває різні грані «брамсівської» лірики. На мій погляд перекладенню швидше піддалася не партія, а саме емоційна сторона твору. Передусім це відбувається через теплоту струнного інструменту, оскільки кларнет in B має холоднуватий тембр. У слідстві чого на альті можна добитися «інтимно-проникливої» інтонації» [76, с. 278].

М. Карапінка, детально проаналізувавши альтові (кларнетові) сонати op. 120 (*f-moll* та *Es-dur*, 1894) Й. Брамса, відзначила, що вони є одними з найкращих творів цього жанру в XIX столітті, та зауважила наступне: «Зберігаючи зовнішні риси класичної сонатності, композитор переосмислює драматургію циклу; функційне навантаження частин набуває якісно нових рис – драматично-пристрасних, лірико-меланхолійних. Інтелектуалізм думок і відчуттів є знаковою рисою австро-німецької інструментальної традиції останньої третини XIX століття» [47, с.8].

Композитор створив дві взаємопов'язані сонати, але в той же час мають різний характер. Соната № 1 f-moll – драматична, з рисами епічної широти, *I частина (Allegro appassionato)* – відрізняється драматичним характером. Головна тема – виразна та схвильована (див. нотний приклад №1), що розвивається в процесі сонати, та стає більш напруженою. Побічна тема – ніжна та лірична, контрастує з головною темою, але в кінці частини звучить трагічно. Діалогізація голосів проявляється краще, завдяки тембровій різноманітності альта (краще розпізнається діалог не тільки в дуеті між альтом та фортепіано, а й в партії альта). Верхній регістр – ніжний, ласкавий та звучить на *p*.

II частина (Andante un poco Adagio) – має ніжний і ліричний характер. Головна тема – співуча та мелодійна (див. нотний приклад №2), розвивається в процесі частини, та стає більш емоційною. Фортепіанна партія створює атмосферу спокою та умиротворення.

III частина (Allegretto grazioso) – контрастує з іншими завдяки жанрово-інтонаційним елементам та колориту віденського вальсу (див. нотний приклад №3). Тонально третя частина з'єднана з другою. Перша тема звучить грайливо та світло, друга тема контрастує з першою темою, вона більш «емоційна» (в ній більше вкладено емоцій, ніж здається на перший погляд), можна навіть сказати безвідрадна та зажурена.

IV частина (Vivace) – має світлий та життєрадісний характер (див. нотний приклад №4), що змальовує картину народного гуляння, в подальшому й образу «ночі». Фортепіанна партія дуже чітко відтворює картину зоряного неба (дивись нотний приклад №5). Так як струнні інструменти зародились в народній музиці, спостерігаємо, що альт звучить більш переконливо на відміну від холодного тембру кларнету.

Соната №2 Es-dur – тричастинна, лірична, в характері пристрасної елегії. *I частина (Allegro amabile)* – написана в сонатній формі відрізняється ліричним характером та посиленням до пісень Р. Шуберта. Альт – ідеальний інструмент для виконання цієї частини, завдяки своїй схожості до людського

голосу, тому виконання головної теми на альті більш переконливе, завдяки безперервному звуковидобуванню, що не залежить від дихання (як у виконавців на духових інструментах). *II частина (Allegro appassionato)* – відрізняється драматичним характером, близьким до скерцо. Драматичність досягається завдяки дрібній вібрації, неможливої для виконання на кларнеті. В кінці головна тема набуває образу смутку. *III частина (Andante con moto. Allegro)* – тема з варіаціями. Альт особливо добре підходить для виконання другої варіації. Єдина варіація в швидкому темпі в мінорі є драматичним центром фіналу. Coda – вільна та широка, підсумовує весь цикл сонати.

В сонатах добре просліджуються такі семантичні грані тембру альтя: первісний зв'язок альтового тембру зі «співом декламаційно-розповідного складу» (Г. Косенко), що в подальшому модифікується за рахунок розгортання теми та показує свої ресурси в кантілені, «схильність» тембру альтя не тільки до меланхолії, але й до інтонацій романтичного «томління», прихованої та стримуваної пристрасті, двокомпонентність тембробразу альтя.

У епоху Романтизму розвиток альтової музичної семантики був досить різноманітним й зумовлений рядом основних напрямків:

- *виразність та емоційність*: романтичний період в музиці відкрив нові можливості для альтя в виразному виконанні. Альт став інструментом, який міг передавати глибокі емоційні стани. Музика для альтя стала способом виразу особистих почуттів та внутрішнього світу композиторів;

- *сольні концерти та твори*: романтичний період став періодом написання багатьох сольних концертів та сольних творів для альтя. Це означає, що альт отримав більше можливостей для виступів, як сольний інструмент. Твори, такі як альтовий концерт Г. Берліоза та інших композиторів, підняли рівень технічної складності на новий рівень;

- *участь у камерних ансамблях*: альт став важливим інструментом в струнних квартетах та інших камерних ансамблях.

- *ліричність та мелодійність*: використовувався для створення ліричних та мелодійних частин у музиці, відтворюючи ліричний та інтимний темброобраз;

- *написання альтових творів видатними композиторами*: важливим аспектом було написання альтових творів видатними композиторами, такими як Г. Берліоз, А. В'єтан, Л. Бетховен, Р. Шуман та інші. Ці твори відображали нові погляди на тембр альту, як на сольний та розширював його репертуар.

- *використання альту в програмній музиці*: композитори епохи Романтизму включали альт в свої програмні твори, де він служив для створення специфічного звукового образу чи символізував певний об'єкт або почуття.

У епоху романтизму альт набув ряд семантичних значень, які вплинули на сприйняття та роль цього інструменту в музиці:

- *емоційна глибина*: важливим аспектом семантики альту була його здатність передавати глибокі емоції і відображати душевний стан. Музика для альту часто характеризувалася ліричністю, романтичністю та драматизмом, що робило його ідеальним інструментом для виконання;

- *ліричність та експресивність*: альт був відомий своєю ліричністю та здатністю відтворювати мелодії, що зачаровують слухача. Його м'який та оксамитовий тембр дозволяв виражати почуття та емоції. Альт став символом ліричності в музиці романтичного періоду;

- *сольні можливості*: митцями написані альтові концерти та камерні твори за участю альту, які вимагали від виконавця вищого технічного рівня та майстерності;

- *характеристика образів*: альт використовувався для характеристики образів та персонажів у музиці. Техніка лейттембру та альтовий тембр допомагали створювати музичні образи та передавати їхні характери.

Усі ці семантичні аспекти сумарно визначили важливу роль альту у романтичній музиці як інструменту, здатного виражати найглибші емоційні та інтелектуальні стани митців та слухачів.

2.4 Інновації та експерименти у творчості для альтя композиторів початку ХХ ст.

На початку ХХ століття альт став об'єктом експериментів у музичному андеграунді. Відбулися руйнування в підходах до композиції та техніки гри. Семантика альтя розширилася до включення сучасних та авангардних звуків, дозволяючи альту стати інструментом для вірування сучасних музичних ідей.

Перш за все хочеться згадати Концертну п'єсу *Джорджя Енеску*, що є однією з видатних творчих досягнень цього композитора та найбільш відомих та виконуваних композицій у репертуарі альтистів. Вона займає центральне місце в альтовій музичній спадщині митця і є важливою у сучасному виконавському репертуарі альтиста. Концертна п'єса славиться своєю художньою виразністю та здатністю передати різноманітні почуття та емоції. Музика наповнена ліричністю та драматизмом. Твір високо оцінюється за своєю технічною складністю. Соліст повинен мати високий рівень віртуозності та технічної майстерності, щоб виконувати цю композицію на високому рівні. Концертна п'єса відзначається різноманітністю тембрів та звуковою палітрою. Вона дає солісту можливість експериментувати з різними тембрами та звуковими ефектами.

Концертна п'єса Дж. Енеску є вельми популярною серед альтистів й часто виконується на концертних сценах у всьому світі. Як зазначає М. Удовиченко: «Концертну п'єсу написано у притаманній славетному румуну рапсодійній манері, з численними імпровізаційними епізодами та сміливим використанням технічного арсеналу альтя, на чому автор добре знався, що свідчить про високий виконавський рівень Лафоржа⁷. Твір

⁷ Теофіль Лафорж, перший професор класу альтя Паризької консерваторії, був видатним музикантом та вчителем, який залишив значущий внесок у розвиток музичного життя Парижу та альтового мистецтва. Його вплив на музичну сцену був помітним, і багато композиторів того часу присвятили свої твори саме Лафоржу. Лафорж не лише викладав майстерність гри на альті, але й активно сприяв розвитку альтового репертуару та популяризації цього інструменту. Його власна гра на альті була високо оцінена і вдосконалена, що вплинуло на технічну майстерність альтя в Парижі. Крім того, Лафорж відомий тим, що впровадив альт як обов'язковий інструмент у оркестрах Паризької опери, що значно збільшило популярність цього інструменту та його значення у французькій музичній культурі. Багато композиторів і виконавців того часу віддавали належне Теофілю Лафоржу, і його внесок у розвиток альтової музики залишився помітним і цінним для історії цього інструменту.

емоційно яскравий, ефектний технічно, такий, що не залишає байдужим» [105, с. 42].

Непересічною є й постать *Ребеки Кларк*, відомої також, як Ребека Хелферих Кларк, – видатна альтистка та композиторка. М. Карапінка описує її творчий портрет наступним чином: «Виважений лаконізм висловлювання, напруженість музичного часу, стрункість пропорцій стали символами краси музичного інтелекту композиторки. Індивідуальною рисою драматургічного процесу є прозорість кордонів між синтаксичними одиницями форми, відтак, сонатні контури втрачають чіткість, поступаючись місцем рапсодійно-поемним обрисам» [47, с. 9]. Однією з найважливіших характеристик творчості Ребеки Кларк є її внесок у розвиток альтової музики⁸ рівною мірою й як композиторки, й як солістки-виконавиці. Її композиції відрізняються виразністю та глибиною викладу, що робить їх популярними серед альтистів та шанувальників класичної музики. Ребека Кларк також стала однією з перших жінок-альтисток, які виступали на концертних сценах з сольними програмами. Її внесок у розвиток альтового мистецтва та підвищення статусу альтя, як сольного інструменту був значущим і надовго залишиться в історії музики. Зокрема Соната для альтя та фортепіано Ребеки Кларк була написана в 1909 році і стала однією з перших альтових сонат, створених жінкою-композитором. Цей твір вражає своєю виразністю та складністю, й водночас відзначається ліричною красою. Ця композиція вивела альт зі складних та неоднозначних ролей того часу та продемонструвати його як сольний інструмент, здатний виразити глибокі емоції та почуття.

Маємо пам'ятати, що більшість творів для альтового репертуару були написані саме в ХХ столітті. Загалом цей час можна охарактеризувати як період активного розвитку та надзвичайної популярності альтя серед композиторів, період відкриття безмежних можливостей для альтя як

⁸ 2 Сонати для альтя (G-Dur 1907 та D-Dur 1909); 2 П'єси (Колискова та Гротеск) для альтя (або скрипки) та віолончелі (1916); *Morpheus* для альтя та фортепіано (1917); Соната для альтя та фортепіано (1919); *Rhapsody* для альтя (віолончелі) та фортепіано (1923); *Passacaglia on an Old English Tune* для альтя (віолончелі) та фортепіано (орієнтовно 1940); *Prelude, Allegro, Pastoral* для альтя та кларнета (1941).

сольного інструменту. З'явилося безліч нових творів різноманітних за стилем та технікою, при чому як в сольному, так й в ансамблевому виконавстві.

Відзначимо Струнний квартет №2 «Інтимні листи» *Леоша Яначека*, що є останнім опусом автора. Альт відіграє провідну роль у квартеті, оскільки цей інструмент призначений для відтворення образу Каміли (коханої композитора). Партію альту спочатку було написано для віоли д'амур, але пізніше її замінили звичайним альтом.

На прикладі квартету Яначека можна визначити деякі семантичні особливості альту, пов'язані з його роллю та значенням у музичному творі:

– *провідна роль і образ Каміли*: вказує на те, що альт не просто виконує супровідну чи супутню роль, а має важливу музичну функцію, пов'язану з конкретним образом. Це вказує на можливість альтового інструменту виражати глибокий характер образів, що є важливим аспектом його семантики;

– *партія для альту і віоли д'амур*: заміна віоли д'амур звичайним альтом може вказувати на те, що для композитора було важливіше використати звучання та можливості альту для виразу конкретної семантики твору. Це може вказувати на те, що альт міг краще передати потрібні емоції та виразити образ Каміли.

Отже, на даному прикладі можна виділити семантичні особливості альту, пов'язані з його роллю у виразі конкретного образу, здатністю передавати ніжність, емоції та душевні стани, а також його унікальним звучанням і тембровими можливостями.

З настанням музичного модернізму в ХХ столітті альт став учасником нової епохи в трансформації музичної семантики. Авангардні тенденції в музиці вплинули на композиторів, що спонукало їх до експериментів з непередбачуваними звуковими можливостями альту. Нові техніки, розширення палітри тембральних кольорів – все це відкривало нові шляхи для вираження музичної експресії. Таким чином, альт став інструментом, що

відображає сучасні тенденції і перетворює музичний задум у щось абсолютно нове та неочікуване.

Постать *Пауля Гіндеміта* вважається надзвичайно важливою фігурою, як в історії альтового виконавства, так і в формуванні сучасного альтового репертуару. Композитор написав безліч творів та сам їх виконував⁹, тож важливо враховувати, що Пауль Гіндеміт був не лише композитором, але й відмінним виконавцем, а саме альтистом. Його власний досвід, як виконавця надавав йому унікальний інсайт в те, як створювати музику, яка оптимально виражає потенціал альту. Його робота у сфері альтового виконавства та інтерпретації музики глибоко вплинула на підхід до композиції та створення альтових творів. Такий зв'язок між композиторським мисленням та виконавським досвідом робить його музику для альту особливо значущою. Цей дуальний підхід сприяв створенню творів, які оптимально відповідали можливостям альту. М. Удовиченко зазначає: «Навіть дуже складні фактури його творів майже ніколи не викликають відчуття дискомфорту або непереборних труднощів під час їх виконання. І це пов'язано не лише із розташуванням акордів, але й набагато більш глибокими відчуттями виконавця – це певною мірою саме виконавське мислення, яке завжди було притаманним найкращим композиторам-інструменталістам – Ізаї, Крейслеру, Паганіні, Сарасате» [105, с. 51].

Твори для альту *Богуслава Мартіну* (1890-1959) є важливою частиною сучасного альтового репертуару, й залишаються джерелом натхнення для альтистів та композиторів. Композитор відзначався оригінальним підходом до музики. Композиції автора відзначаються яскраво вираженими емоціями, нестандартними звуковими рішеннями та інноваційним використанням

⁹ Kammermusik № 5 для альту и великого камерного оркестра, ор. 36/4 (1927); Kammermusik No. 6 для альту (віоли д'амур) та 13 інструментів, ор. 46/1 (1927); Мала соната для альту (віоли д'амур) та фортепіано, ор. 25, No. 2 (1922); Kammermusik для альту та великого камерного оркестра, ор. 48 (1930); Der Schwanendreher концерт для альту та малого оркестра (1935); Дует (Скерцо) для альту та віолончелі (1934); Trauermusik для альту і струнного оркестра (1936); Соната для альту (№1) *F-dur*, ор. 11, № 4 (1919); Соната для альту (№2), ор. 25, № 4 (1922); Соната для альту (№3) *F* (1939); Соната для альту соло № 1, ор. 11, № 5 (1919); Соната для альту соло № 2, ор. 25, № 1 (1922); Соната для альту соло № 3, соч. 31, №. 4 (1923); Соната для альту соло № 4 (1937).

технічних можливостей альтя. Такий підхід вніс свої важливі доповнення в альтовий репертуар, зробивши його більш різноманітним та цікавим.

Так твори Богуслава Мартину, включаючи сім струнних квартетів, Концерт для струнного квартету з оркестром, струнні тріо, Серенаду (Дивертисмент) для скрипки, альтя та камерного оркестру, три Мадригали та дует для скрипки і альтя є важливими додатками до камерного репертуару за участю альтя. Вони відзначаються складністю композиції та багат шаровою звуковою текстурою, що робить їх технічно складними, але водночас дуже цікавими для виконання. Ці твори не лише розширюють репертуар альтистів, але й надають їм можливість демонструвати свою високу майстерність й виразність в камерному виконанні. Вони вимагають від виконавців технічної віртуозності, роблячи їх важливою частиною сучасної камерної музичної практики. Найвизначніше місце в доробку композитора для альтя займає Рапсодія-Концерт для альтя з оркестром (Н.337, 1952 рік) та Соната для альтя та фортепіано (Н.355, 1955 рік), які донині є популярними і часто виконуваними. Слід зауважити, що ці твори були написані в пізній період творчості композитора, також відзначимо інтерес композитора до темброобразу альтя в останні десять років його життєтворчості: Три мадригали (Дует №1) для скрипки та альтя (Н.313, 1947) і Дует №2 для скрипки та альтя (Н. 331, 1950), Рапсодія-Концерт (Н.337, 1952), а в 1955 році – Соната (Н.355). М. Удовиченко [105] висуває припущення, що композитор був знайомий з декотрими відомими на той час американськими альтистами, що й надихнуло його до написання вказаних творів.

Маємо звернути увагу й на непересічну роль англійського композитора, диригента, піаніста, органіста, альтиста *Йорка Боуена*. Він не лише розширив альтовий репертуар, але й здійснив справжній переворот, створивши велику кількість концертних творів спеціально для цього інструменту. Боуен працював у різних жанрах, створюючи симфонії, оркестрові та камерні твори, але справжнім скарбом його творчості стали композиції за участю альтя.

Він створив музику, яка вимагала від інструменталіста високого рівня віртуозності та стала дійсним викликом для альтистів, але водночас надала цьому інструменту нові можливості для виявлення його потенціалу.

Альт в творчості композитора був презентований в різноманітних жанрах та ансамблях: Дві сонати для альту та фортепіано, Поема для альту, арфи та органу, Фантазія для 4 альтів мі-мінор, два дуети для скрипки та альту Сі-бемоль мажор, Концерт для альту з оркестром до мінор, ор.25, Романс Ре бемоль мажор та Романс Ля-мажор, Дві Мелодії для Соль струни та для До струни, П'єса для альту Ми-бемоль мажор, Концертне АLEGRO ре-мінор, Рапсодія соль-мінор для альту та фортепіано. Один з найвидатніших альтистів сучасності Лоуренс Пауер (Lawrence Power) здійснив успішні записи більшості з творів композитора на студії Hyperion Records.

Серед композиторів ХХ століття одним із перших використовує звучання альту у тривалих емоційно напружених епізодах оркестрової та камерної музики *Д. Шостакович*, виявляючи двокомпонентність альтового тембру: характер строгої стриманої скорботи у нижньому регістрі та пронизливий і різкий тембр у високому, що посилює напруженість скорботної музики, як, наприклад, у III частині Симфонії №11, де альт виконує мелодію відомої революційної пісні «Ви жертвою пали». Востаннє тема звучить у середньому регістрі альтів, м'якість тембру якого надає їй просвітлений характер. У I частині П'ятої симфонії друге проведення побічної теми доручено альтам в дуже високому регістрі, який можна описати як різкий та пронизливий. «Невигідний» та «незручний» регістр використаний в драматургічних цілях: саме альтовий тембр в змозі передати надрив та гостроту звучання. Отже, композитор розкриває різні грані темброобраза інструмента. Величезним внеском у розширення художніх та технічних можливостей альту є квартетна творчість *Д. Шостаковича*. У першому ж квартеті він доручає соло альту – душевну, трохи журну мелодію. У фіналі Другого квартету альт також грає без супроводу. 13-й квартет взагалі присвячений професорові В. Борисовському (альтистові), його партія

домінує впродовж усього твору. Д. Шостакович уперше у квартетах застосує гранично високий регістр альту й тим самим розширює його діапазон. Яскравим виразом філософської, поглиблено-психологічної трактовки семантики альтового тембру стала Альтова соната op. 147 (1975), де композитор звеличив інструмент, показавши масу його нерозкритих раніше образно-сміслових, тембрових, технічних можливостей.

Розглянемо докладніше, як формувався темброобраз альту у творчості ще одного видатного композитора – Б. Бартока, і розпочнемо з огляду квартетної творчості композитора.

Барток протягом усього життя звертався до жанру струнного квартету, написавши шість квартетів (№1 – перше десятиліття ХХ століття, №2 1915-1917 р, №3 1927 р., №4 1928р., №5 1934 р., №6 1939 р.), не рахуючи учнівський (1899) та не завершений сьомий квартет. Квартети Бартока відображають різні періоди його творчості і представляють широкий спектр тем та образів. Відрізняються різноманітністю тематичного матеріалу, структури та фактури. Також композитор часто використовує елементи народної музики, що відображає його інтерес до фольклору.

Квартети Бартока – це своєрідний дослідницький проєкт, у якому композитор вивчав можливості струнних інструментів у камерному ансамблі. Та яскравий приклад того, як можна використовувати струнні інструменти в різноманітних ансамблевих ролях та для створення розмаїтих тембрових ефектів. Докладний композиційний аналіз квартетів наведено в роботах інших дослідників, тому в рамках цієї роботи ми виокремимо темброобраз альту. Композитор використовував різні прийоми для урізноманітнення тембрального колориту твору. Ці прийоми дозволяють створювати нові темброві ефекти, які можуть використовуватися для розширення тембрових можливостей інструментів. Тембральна однорідність струнних інструментів у квартетному жанрі потребує використання комплексу виразних засобів для урізноманітнення тембрального колориту твору, наприклад:

- регістрові прийоми дозволяють змінювати тембр інструментів;

- фактурні прийоми дозволяють створювати різні співвідношення тембрів інструментів;
- гармонійні прийоми дозволяють створювати різні звукові образи;
- складні ритми дозволяють створювати динамічні та експресивні ефекти;
- різні прийоми гри дозволяють створювати нові темброві ефекти.

Щодо темброобразу альту в оркестрі Б. Бартока, варто зауважити, що альт грає різні ролі в різних музичних творах композитора. Він може бути сольним інструментом, що відзначається своєю ліричною семантикою, або акомпанувати іншим інструментам. Гнучкість темброобразу альту дозволяє йому легко взаємодіяти з іншими інструментами в ансамблевих сценах, що робить його універсальним інструментом в оркестровому контексті. Його широкий діапазон та багатий тембр допомагають Бартоку досягнути різноманітності та багатоступовості в своїй музиці.

Розвиток альтової музичної семантики в ХХ ст. був динамічним та різноманітним. Основні напрямки цього розвитку включають:

- *романтизм*: вплив романтизму відчутний і в ХХ столітті. У цьому періоді альтова музика стала більш експресивною та ліричною. Композитори, такі як Макс Брух і Роберт Шуман, створювали романтичні та емоційно насичені твори для альту;

- *модернізм та авангард*: у другій половині ХХ століття альтова музика долучилася до загальних тенденцій музичного модернізму та авангарду. Що включає в себе використання складних гармоній, нових звукових ефектів і технік, а також експерименти зі звуком. Композитори, такі як Бела Барток, Даріус Мійо і Пауль Гіндеміт, внесли вагомий внесок в цей напрямок;

- *експерименти з формами та структурами*: в ХХ столітті альтова та структурами. Композитори більше не обмежувалися традиційними формами, та шукали нові способи вираження інтенцій. Наприклад, Бела Барток використовував нестандартні структури в своїх творах;

- *вплив світових подій*: світові події, такі як обидві світові війни та соціокультурні зміни, вплинули на альтову музику. Деякі композитори створювали музику, яка відображала соціальні зміни та трагедії того часу (Д. Шостакович);

- *розширення альтового репертуару*: протягом ХХ століття було створено значну кількість нових творів для альту, включаючи концерти, сонати, камерні ансамблі та експериментальну музику. Це розширило репертуар альту і зробило його більш різноманітним;

- *вплив національних стилів*: у різних країнах світу альт розвивався відповідно до національних музичних стилів і традицій;

- *концертні ампула*: з'явилися нові концертні ампула для альту, які включали в себе як сольні виступи, так і участь у камерних і оркестрових ансамблях;

- *роль жінок-композиторів*: жінки-композитори, такі як Ребека Кларк, внесли важливий внесок у розвиток альтової музики своїми творами і виступами як виконавців;

- *авангардні техніки гри*: виконавці стали використовувати нові техніки, щоб розширити виразні можливості інструменту;

- *синтез стилів*: в музиці ХХ століття можна спостерігати синтез різних стилів, включаючи романтику, експресіонізм, неокласику, авангард. Це створило багато можливостей для експресії темброобразу альту.

Семантику темброобразу альту в ХХ столітті можна визначити наступним чином:

- *експерименти зі звуком*: композитори почали використовувати альт як інструмент для експериментів зі звуком;

- *розширена палітра тембрів*: в ХХ столітті альт отримав можливість виражати широкий спектр тембрів, від теплих і ліричних до різких та експресивних. Композитори активно використовували це різноманіття для створення багаточарових і виразних звукових образів;

- *складні технічні вимоги*: більшість творів для альту ХХ століття вимагали від виконавців високого рівня майстерності та віртуозності, включаючи швидкі пасажі та нетривіальні технічні виклики. Це дозволяло альту проявити свої технічні здібності;

- *мікс стилів*: у музиці ХХ століття альт використовувався в різних стилях, від романтики до модернізму та авангарду. Це вимагало від виконавців адаптувати свій тембровий підхід до конкретного стилю композиції;

- *індивідуальність композиторів*: кожен композитор мав свій власний підхід до залучення тембру альту, що створило унікальність та варіативність музичних образів.

У цілому, ХХ ст. було періодом інтенсивного дослідження тембральних можливостей альту, що призвело до розширення семантики та багатогранності його звучання.

Висновки до Розділу 2

Другий розділ присвячений дослідженню етапів формування семантики альту в музичному мистецтві XVII – початку XIX ст., та аналізу тенденції, які властиві пізній творчості композиторів.

Епоха Бароко була ключовою в еволюції альту, як самостійного музичного інструменту. У цей період альт почав використовуватися в оркестрах та камерних ансамблях, а також отримав можливість виступати, як сольний інструмент. Альт в епоху Бароко характеризувався своїм насиченим, глибоким тембром, який міг використовуватися для створення різноманітних виразових ефектів. Також часто використовувався для підкреслення динаміки та контрастності в музичних творах, а також для створення відчуття глибини та об'єму звучання. Виконував важливу роль у ансамблевому музикуванні, часто використовувався для збалансування, поглиблення та розширення звучання, а також для підкреслення конкретних музичних ліній. Поява

альтових концертів та сонат сприяла зародженню альтового сольного виконавства.

Семантичні параметри темброобразу альта в бароковому періоді визначалися його насиченістю, глибиною тону та контральтовим колоритом. Семантика тембру альта в даний період заклали основу для подальшого розвитку цього інструмента в музичному мистецтві. Альт став більш самостійним і виразовим інструментом, здатним виконувати різноманітні функції в музичних творах.

Класичний період був важливим етапом у розвитку альта як самостійного і незамінного інструмента з унікальною семантикою. У цей період альт вийшов з роді супроводжуючого та став активним учасником музичних діалогів. Альт отримав відповідну підтримку та розвиток в музичних композиціях, де йому доручали ролі соліста. Темброобраз можна охарактеризувати, як носія ніжності, витонченості та виразності, тим самим надихаючи композиторів створювати образи з глибоким внутрішнім змістом.

Напрямки розвитку семантики альта: повноцінний солюючий інструмент, важливий учасник камерних ансамблів, розширення технічного репертуару для альта. Звучання альта в епоху класицизму характеризувалося наступними семантичними параметрами: використання тембру для передачі глибоких емоцій та почуттів, співзвучність з іншими інструментами.

Епоха романтизму була періодом розвитку та становлення альтового мистецтва. Композитори використовували альт для створення різноманітних музичних образів, а виконавці демонстрували його високі технологічні можливості. Також продовжував використовуватися в оркестрі, але його роль стала більш місткою. Альт став популярним інструментом для камерної музики, де його теплий тембр могли бути повною мірою розкриті. Композитори писали сольні твори для альта, демонструючи його виразові можливості, та використовувався для передачі широкого діапазону почуттів: від ніжності та лірики, до драматизму та трагізму. У цілому, альт став більш значущим та універсальним інструментом в епоху романтизму.

На початку XX століття альт перетворився на лабораторію експериментів у музичному андеграунді. Звільнилися шляхи до руйнування звичних підходів у музичній композиції та техніці виконання. Відбулася значуща трансформація семантики альту, який став платформою для втілення сучасних та авангардних звукових концепцій, надаючи інструменту можливість відтворювати сучасні музичні ідеї.

Більшість альтових творів XX століття свідчать про період активного розвитку цього інструменту та його репертуару. Сучасні тенденції вплинули на розширення семантики альту та дозволили використовувати його для виразу сучасних музичних ідей. Струнний квартет №2 «Інтимні листи» Леоша Яначека відображає деякі семантичні особливості альту: альт в цьому творі відіграє провідну роль, і підкреслює важливість інструменту в передачі глибоких емоцій та почуттів, використання альту дозволяє передати ніжні, емоційні та душевні аспекти твору завдяки його особливому звучанню та тембровим можливостям.

Робота композиторів XX століття над розширенням можливостей альту зробила цей інструмент більш універсальним та цікавим для виконавців. Альт став інструментом, який можна використовувати для створення різноманітних музичних образів, від ліричних до драматичних. Творчість Пауля Гіндеміта, Богуслава Мартину та Йорка Боуена є важливим внеском у розвиток альтового репертуару. Ці композитори створили твори, які стали класикою альтової музики та продовжують виконуватися і сьогодні.

Основні напрямки розвитку альтової музичної семантики в XX столітті: експерименти зі звуком, розширена палітра тембрів, складні технічні вимоги, мікс стилів, індивідуальність композиторів (кожен композитор мав свій власний підхід до залучення тембру альту).

Відстеживши етапи еволюції семантичного значення тембру альту та формування альту, як сольного інструменту, можемо позначити наступні *ознаки еволюції темброобразу*:

– сформовано технологічні та семантичні параметри «образу інструменту», альтовий тембр, як головна ознака формування образу інструменту;

– усталеним є декламаційно-розповідний склад альтового тембру;

– позначився суттєвий виконавський вплив на темброобраз альтя;

– виокремились «лексеми», які формували б психологічні характеристики, що презентують тембр альтя, тяжіння тембру альтя до меланхолії, інтонацій романтичного томління;

– позначено «неоднорідність альтового тембру в залежності від регістру (залежності від виконавської манери, в ньому може домінувати різні типи музичної експресії», за визначенням М. Удовиченка);

– підкреслено різні компоненти тембру, які впливають на темброве багатство альтового тембро-регістру, вміщує в собі два елементи альтового тембро-регістру, яку композитори уміють вигідно використати для характеристики внутрішньо контрастних образів: низький регістр альтя – строгий, мужній, верхній – «з відтінком деякої напруженості».

Все зазначене вище можна вважати складовими метасистеми темброобразу альтя. Індивідуальні прояви цієї мета системи будуть проаналізовані в наступних розділах.

РОЗДІЛ 3

ТЕМБРООБРАЗ АЛЬТА В ПІЗНІЙ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ-ХХІ СТ.

3.1. Роль тембру альту в «Восьми п'єсах альту, кларнета та фортепіано» Макса Бруха: семантичний аспект

Середина ХІХ століття справді була важливим періодом для альтової музики, який відзначився як розширенням концертно-сольного репертуару, так і поглибленням уваги до тембру альту. Цей період в історії музики відомий своєю романтичною спрямованістю та зверненням композиторів до тембру альту в пізній період творчості, зокрема, в останніх камерно-інструментальних опусах.

В контексті розвитку альтової музичної семантики в пізній творчості композиторів важливо звернути увагу на творчість німецького композитора Макса Бруха. Тож, цікавий факт, що всі альтові твори композитора були створені саме в пізній період його творчості, що свідчить про особливий інтерес композитора до цього інструменту у заключні роки його життя. Брух визнавав потенціал альту та інших інструментів, таких, як кларнет та віолончель, і звертався до них у своїх композиціях.

Митець був відомим та популярним композитором своєї епохи, але його творчість не отримала такого ж визнання, як творчість інших композиторів (Й. Брамс, Р. Вагнер чи Р. Шуман). Це було пов'язано з тим, що Брух не належав до жодного з основних музичних напрямків свого часу, а його музика була поєднанням різних стилів. У першій половині ХХ століття інтерес до творчості Бруха занепав, оскільки він був пов'язаний з колишнім політичним режимом. Однак у другій половині ХХ століття інтерес до його творчості знову почав зростати. Це було пов'язано з розвитком концертної діяльності, відкриттям нових творів композитора та появою записів його музики. Поступово почали з'являтися спроби наукового осмислення творчості композитора. Крім енциклопедичних статей, існує єдина

англомовна монографія К. Файфілда (Christopher Fifield) «Max Bruch: His Life and Works» [138].

Макс Брух (1838-1920) – німецький композитор, диригент та педагог. Народився в Кельні та навчався у Фрідріха Хиллера та Карла Райнеке (Лейпціг). Його викладачі були представниками консервативної лейпцігської школи. Музика Бруха завжди залишалася вірною традиційним цінностям. Він був майстром мелодії та гармонії, його твори вирізняються простотою та ясністю музичної мови. Макс Брух створив значний творчий доробок, який охоплює різні жанри.

М. Мельников [78] поділяє його творчість умовно на чотири етапи:

- I етап (1852-1864) пов'язаний з дитинством та юнацтвом композитора. Перша симфонія написала ним у чотирнадцять років, а вже в 1858 році отримав премію та стипендію від франкфуртського товариства імені Моцарта за свій струнний квартет;

- II етап (1864-1870) ознаменований появою перших значних творів композитора, таких як опера «Лорелея» (1863) та Перший скрипковий концерт (1865). У ранніх творах Бруха відчувається вплив німецької класичної школи, зокрема Л. Бетховена і Ф. Мендельсона. Це проявляється в використанні традиційних форм, таких як соната, симфонія та струнний квартет, а також у мелодичному і гармонійному стилі викладу;

- III етап (1870-1890) – період найбільшої продуктивності композитора. У цей час він написав багато своїх найвідоміших творів, зокрема Другий скрипковий концерт (1878), Концерт для флейти та оркестру (1881), Концерт для скрипки і альту з оркестром (1886), Шотландську фантазію для скрипки і оркестру (1880) та Першу симфонію (1868). У деяких творах М. Бруха також відчувається вплив іспанської музики. Це проявляється в використанні характерних ритмів і мелодій, а також у використанні елементів андалузської музики;

- IV етап (1890-1920) був більш помірним у творчому плані. У цей час митець написав кілька камерних творів, а також кілька творів для духового

оркестру. У більш пізніх творах М. Бруха з'являється вплив романтизму, зокрема Р. Шумана, Ф. Мендельсона і Й. Брамса. Це проявляється в більш виразному мелодичному стилі, а також у використанні елементів народної музики.

Пізній період творчості композитора характеризується активним зверненням до темброобразу альту, віолончелі, а також кларнету. Альт, як сольний інструмент мав унікальні можливості передавати почуття та емоції, що робило його популярним у творчості М. Бруха, а також інших композиторів епохи романтизму. Ця особливість щодо пізнього написання творів для альту митцем дійсно варта уваги. Композитор вже протягом більш, як десяти років не працював у камерних жанрах, і його повернення до цього музичного формату є цікавим явищем.

Цей феномен можна пояснити декількома чинниками. По-перше, музика для альту в творчості М. Бруха стала способом відкрити нові музичні можливості, звукові пейзажі та темброві поєднання, які раніше були недоступні в інших жанрах. По-друге, можливо, композитор відчував потребу в вираженні певних музичних ідей, які найкраще виражалися саме через форму камерних жанрів. У будь-якому разі, твори для альту пізнього періоду Макса Бруха додали багато цікавих та значущих композицій до репертуару інструмента. Автор виявив особливий інтерес до цих інструментів та створив відомі альтові твори, які сьогодні займають вагоме місце в альтовому репертуарі. Справді, стиль та характер творів Макса Бруха для альту можуть бути описані як ліричні, стримані та позбавлені вираженого драматизму чи конфліктності, яка є характерною для багатьох його сучасників. Цей аспект створює своєрідну атмосферу в його музиці.

Ця «тиша» та внутрішній спокій можуть свідчити про те, що композитор у своїх пізніх творах мав інші музичні пріоритети та бачив в музиці для альту можливість виразити саме ліричний настрій. Кожен композитор має свою унікальну музичну мову та спосіб вираження, і в даному випадку, це стало

характерною особливістю музичного світу Макса Бруха в його пізньому періоді творчості.

Ця своєрідна атмосфера та характер творів Макса Бруха для альту можуть бути важливими, оскільки вони відрізняються від інших музичних творів епохи, де домінувала драматизм та емоційна насиченість. Ці твори можуть бути особливо привабливими для альтистів та слухачів, які цінують спокійну та стриману музику, яка передає глибокий ліричний настрій та внутрішню рефлексію. Хоча в цих творах менше драматизму, вони можуть виражати інші аспекти емоційного спектру, такі як спокій, мрійливість та інтимність.

Романс для альту з оркестром (фортепіано) ор.85 Макса Бруха можна засвідчити одним з найвизначніших творів в альтовому репертуарі, що вирізняється яскравими концертними ознаками. Цей музичний твір вражає своїм поєднанням характеристик різних емоційних та технічних аспектів. У «Романсі», особливо у крайніх частинах, відчувається піднесений романтичний настрій, що передає сильні почуття та внутрішню схвильованість. Драматизм та віртуозність середнього (центрального) розділу додають твору глибину та інтенсивність. Тривалість цього романсу, приблизно 8 хвилин, але все ж дозволяє солісту проявити свою технічну майстерність та емоційну виразність.

Цей твір створює ідеальний контраст між спокійними, мрійливими моментами та бурхливими емоційними вибухами. Він вимагає від виконавця вміння передавати драматизм та водночас зберігати поетичну ліричність, що робить його одним із визначних творів у романтичному альтовому репертуарі.

Подвійний Концерт для альту, кларнету (або скрипки) з оркестром ор.88 є одним із важливих творів в альтовому репертуарі та на концертній сцені загалом. Його популярність визнана через високу технічну складність й виразність, які він вимагає від солістів. Також концерт має деякі характеристики, які роблять його особливим і відрізняють від традиційних

концертів. Тривалість твору у 20 хвилин підкреслює його камерний характер. Багато концертів тривають набагато довше, але даний твір Бруха відзначається компактністю та концентрацією ідей. Він поєднує камерний характер та впливи відомих композиторів (Й. Брамс, Ф. Мендельсон) у власному унікальному способі, що робить його цікавим для аудиторії та виконавців. У цій роботі можна побачити спроби Бруха відшукати свій унікальний стиль в контексті свого часу, і його Концерт для альту, кларнету та оркестру відображає цей творчий пошук.

Що стосується ідейної концепції, то, справді, твори Макса Бруха, включаючи Подвійний Концерт не завжди славляться глибиною філософських ідей або драматичними конфліктами, які характерні для інших романтичних композиторів. Митець зазвичай зосереджувався на виразності та емоційності своєї музики, замість того, щоб розвивати концептуальні сюжети. Що й підтверджує М. Удовиченко: «Концерт (як і більшість творів композитора) не відрізняється значною глибиною ідейної концепції» [105, с. 40]. Однак це не означає, що твори Бруха не мають важливості. В їхній простоті та чистоті викладу й полягає їхня цінність, дозволяючи солістам показати власну виразність та майстерність.

«Вісім п'єс» для кларнета, віолончелі та фортепіано ор.83 композитор, написав у 1908 році. Цей пізній камерний твір спочатку був задуманий, як вісім окремих п'єс для Макса Фелікса, сина композитора, який був відомим кларнетистом. У 1909 році композитор запропонував свої твори для публікації видавництву Зімрока в Берліні. Він назвав їх «П'єсами для альту (віолончелі), кларнета (скрипки), та фортепіано». У листі до видавництва, датованим лютим 1910 року, композитор пише: «Щоб зробити п'єси більш доступними, я також аранжував партію кларнета для скрипки». Пояснюючи цей факт тим, що: «п'єси були зустрінуті з великим схваленням скрізь, де вони виконувалися з рукопису» [159, с. 5]. У травні 1910 року був підписаний контракт на видавництво ор.83.

Музичний матеріал п'єс був переданий у вигляді гравійованої копії, яка зараз зберігається в архіві Макса Бруха в Кельні. Оскільки знаходження оригінальної рукописної версії невідома, дана копія є найдавнішою збереженою.

Хочеться сказати декілька слів й про альтернативне аранжування партій. Воно є близьким до оригіналів, але не ідентичним. Зміна тембру з кларнета на скрипку та з альту на віолончель є досить ефективною. Партія скрипки має більшу теситуру для переходу на більш високі позиції, а партія віолончелі час від часу виконує функцію басової лінії, що створює враження «справжнього» фортепіанного тріо. Це враження з'являється завдяки тому, що альт та кларнет темброво подібні, хоч звісно мають відмінності, про що ми говорили вже раніше. Але тембри скрипки та віолончелі, хоч і відносяться до одного сімейства хордонових, мають більшу теситурну різність, цей феномен і спричиняє враження більш наповненої тембрової фактури. Щоб полегшити партію фортепіано, декілька пасажів можуть виконувати інші учасниками ансамблю, що позначено в їх партіях квадратними дужками.

Перейдемо до аналізу Восьми п'єс для альту, кларнета та фортепіано оп.83.

П'єса №1 – *Andante a moll* – написана у складній двочастинній формі: А – В – А1 – В1+ кода (див. таблицю №1) Перша тема проходить в партії фортепіано одноголосно в лівій руці (перші чотири такти) з пунктирним ритмом. Після звучить квінтовий стрибок, створюючи враження запитання. З п'ятого такта підключається права рука, готуючи вступ альту. У букві А альт, а згодом і кларнет продовжують розвивати основну мелодію, що була представлена у партії фортепіано. До букви В альт і кларнет мають незалежне викладення тем (почергове). Композитор презентує інструменти по черзі, що підкреслює поліфонічну природу п'єси, відображаючи, таким чином, чарівність тембрів кожного інструмента. У букві В з'являється нова тема – мелодійна та більш пісенна, ніж попередня. Продовжується використання принципу почергового виконання теми.

У букві D перша тема отримує новий поштовх розвитку – альт разом з кларнетом грають її у терцію, за рахунок цього, мелодія набуває насиченості та яскравості. У букві E знову з'являється друга тема, але в іншій тональності (див. таблицю). Звучання стає світлішим і більш різнобарвним. За основу тематичного викладення у цифрі G виступає мотив першої теми.

Фактура має розвиток за рахунок варіативності та поліфонічності викладу. Ансамблево п'єса складна тим, що потрібно показати, як тема, яка з'являється у кожній партії та є однотипною, розвивається з кожним проведенням, що звісно ж відбувається завдяки зміні тембру. Але музикантам також потрібно узгодити штрихи та атаку звуку, щоб створити плавні та логічні фрази.

П'єса № 2 – *Allegro con moto h moll* – написана в формі складного періоду, але її можна розглядати і як тричастинну форму (є ознаки репризи), та як варіації (основна тема постійно змінюється та розвивається).

П'єса починається коротким фортепіанним вступом, який виконується в швидкому темпі і має триольний рух вісімками по акордових звуках. Потім основна тема, ліричного характеру, розгортається в партії альта. У букві A через такт до теми приєднується кларнет. На відміну від першої п'єси, альт не дублює мелодію кларнета, а виконує підголосок. Унаслідок цього різноманіття тембрів, за рахунок більш відкритого звучання кларнету та підголоскам в партії альта, тема набуває більшої барвистості й яскравості викладу. Для букви B, що за формою є розвиваючою серединою, характерна плавна мелодика та побудова довгих музичних фраз. Все ще присутній тріольний рух, а також з'являється новий музичний елемент у вигляді акордового викладу в партії альта та фортепіано. Це веде до появи нового короткого розділу букви C. Після цього відрізка музика стає більш ясною та рішучою. Проте зовсім скоро повертаються питальні інтонації в діалозі альта та кларнета, відновлюючи схвильований та тривожний настрій.

У наступному розділі, букві D, повторюється тема, спочатку в партії альта, потім долучається кларнету, після обидва інструмента грають її разом

на *f*, що робить розділ D кульмінацією композиції. У розділі E знову повторюється мотив теми, буква F – хоровий акордовий елемент. Поступово музика втихає, та хвилювання поступово зникає. П'єса закінчується на *pp*.

Партії альт та кларнета створюють відчуття руху та динаміки. Мелодії кларнета та альт часто переплітаються, створюючи відчуття єдності та гармонії. Фортепіано виконує гармонійний матеріал, який створює відчуття опори та стабільності. Партія фортепіано часто має тріольну ритміку, що надає п'єсі динамічності. Це поєднання двох фактурних принципів (лінійного та вертикального) створює багатий та цікавий музичний образ.

П'єса № 3 – *Andante con moto cis moll* – написана у подвійній двочастинній формі: A – B – A1 – B1 (див. таблицю №2).

На фоні коротких акордів в партії фортепіано вступає альт. Тема альт характеризується декламаційною ритмікою та речитативними інтонаціями. Кларнет вступає тільки в букві C з контрастним музичним матеріалом. Ця тема написана в мажорній тональності (див. таблицю) та можна відзначити її широке фразування. В партії фортепіано тріольний акомпанемент, який додає темі емоційної напруги.

В букві E в партії альт знову звучить перша тема, але цього разу вона більш деталізована. В букві G спостерігаємо протиставлення двох інтонаційних образів. Спочатку чуємо тему в партії кларнета, яку альт практично перебиває своїм риторичним висловлюванням. Це призводить до того, що альт перебирає на себе інтонаційний образ кларнета. Буква H є кульмінацією ліричної теми. Тема звучить у виконанні альт, в той час як кларнет має тематичні підголоски. Наступний розділ, буква I, відзначається унісонним виконанням в партіях альт та кларнета, фактура фортепіано більш спокійна та прозора, що являє собою завершення п'єси.

Партія альт багата інтервальними стрибками та акордами, а також демонструє різні темброві та технічні можливості. Альт виконує тему декламаційного характеру з пунктирним ритмом та акордами, а в кінці разом з кларнетом виконує ліричну та співучу тему з протилежним за станом та

образним наповненням. Партія кларнета з протягом усієї п'єси зберігає єдиний музичний матеріал. Фортепіано виконує важливу роль – посередника між двома музичними образами, двома світами, допомагаючи переходу з одного стану в інший.

П'єса №4 – *Allegro agitato d moll* – написана у формі сонатного алегро (див. таблицю №3).

В даній п'єсі спостерігаємо два змінних момента – всі три інструменти починають разом, і тема спочатку звучить не в партії альту, а в партії кларнета та в нижньому голосі у фортепіано (у верхньому голосі тріольний рух). Буква А відзначається виконанням теми в партіях всіх трьох інструментів та ефекту різкого динамічного контрасту (від *p* до *f*). Друга тема з'являється в сьомому такті букви В, вона представляє собою унісон альту і кларнета, а у фортепіано вона виражена акордовими скачками. Важливим є знайти спільний штрих всім інструментам – маркатто (чіткий, але не дуже гострий).

У букві С фортепіано продовжує розвивати музичний матеріал, але вже не тріолями, а рівними вісімками в правій руці і стаккато в лівій. В той же час у кларнета і альту з'являється новий тематичний матеріал. Побічна тема – лірична та співуча, спочатку виконує кларнет, а потім її продовжує альт, що ще більше підкреслює відмінності в тембрах цих інструментів. При грі побічної партії існує ризик сильного виспівування, що може призвести до уповільнення темпу.

Буква F ознаменована поверненням другої теми в розробковому вигляді, що також має в собі інтонаційне зерно першої теми. Цей розділ сприяє потужному гармонійному розвитку, використанню довгих бемольних послідовностей та хроматичних елементів. Важливо, коли у фортепіано лунає бемольна акордова послідовність, а в альту з'являються подвійні ноти та акорди, виконувати акорди інтонаційно чисто та з однаковою атакою. У цифрі G відбувається повернення до вихідної тональності, і звучить реприза. Твір завершується в мажорній тональності.

П'єса №5 «Румунська мелодія» – *Andante f moll* – написана у тричастинній безрепризній формі: А-В-С. Перша програмна композиція у цьому циклі (див. таблицю №4).

Партія фортепіано викладена розкладеними акордами. У букві А з темою, що нагадує народні мелодії (на це вказує ритмічна фігура – синкопа, та підвищена IV), вступає альт. В партії альтя можна виділити рухи по звуках акорду та малих секундах. Тема має монологічний характер та виконується легато на С та G струні. Цей розділ коротко можна охарактеризувати, як монолог альтя. У букві С вступає кларнет з більш ліричним виконанням тієї ж теми. Це створює відчуття єдності та діалогу, а також гармонії та співзвуччя між двома інструментами. В партії фортепіано починається шістнадцяті та використано техніку стаккато, але виконання цього штриха не різке та чітке, а легке та повітряне. Основна тема п'єси – це плавна та лірична мелодія. Викладення партії фортепіано шістнадцятими нотами штрихом стаккато створює контраст до основної теми, додаючи їй динаміки та енергії. У букві D продовжується розвиток, де викладення основної теми належить кларнету, а альт завдяки тембровій (партія викладена в досить високому регістрі) та інтонаційній (з'являються квартові стрибки) зміні створює відчуття розвитку, динаміки та напруженості. Після досягнення кульмінації на *f*, динаміка спадає до нюансу *pp*, створюючи плавний перехід до наступної частини композиції.

У букві Е відбувається зміна тональності та темпу (*Un poco lento*). Партія фортепіано викладена також шістнадцятими, але відбувається зміна штриха зі стаккато на легато. На тлі партії фортепіано кларнет виконує протяжну мелодію. Проте, поступове підвищення темпу (*stringendo*), гармонійні зміни та динамічне наростання призводять до кульмінації (буква F). Кульмінація в букві F є кульмінацією розвитку основної теми. Партії альтя та кларнета викладені в високому регістрі, що створює відчуття напруження та хвилювання. Пасажі септолями у фортепіано надають рух і

нерозривність мелодійної лінії, фортепіано в цей час грає септольні пасажі, надаючи мелодії неперервність.

Після кульмінації у букві F все поступово затихає та заспокоюється. Альт і кларнет грають в нижньому регістрі, й слухачеві може здатися, що п'єса закінчується. Однак, наростаюча напруженість та питальні скачки призводять до ще однієї кульмінації (*ff*). Після повертаються короткі акорди в партії фортепіано, що повертають слухача до першої теми та до вихідного темпу (*Andante*), тим самим створюючи відчуття єдності та цілісності п'єси (буква H). Після двох кульмінацій основна тема наче оживає в м'якій і таємничій версії на *pp*. Альт і кларнет грають в унісон, та все ж рідкісні пасажі в партії фортепіано відносять нас до спогадів про недавню минулу хвилюючу тему. П'єса закінчується в динаміці *pp* та унісоном всіх учасників ансамблю.

П'єсі №6 Ноктюрн – *Andante con moto g moll* – властива функціональна подвійність форми. Другий розділ (буква C – D) є тональною репризою, а тематично – завершує другий розділ, з тонально-тематичним розвитком й каденцією у кларнета. Реприза – цифра E (див. таблицю №5).

П'єса №6 є другою програмною п'єсою в циклі та починається з спокійного та розміреного вступу. У фортепіано пунктирний ритм, який нагадує крок, а в лівій руці шістнадцяті на *non legato* створюють відчуття плавного руху. Цей вступ може символізувати початок подорожі або шляху.

Першу тему виконує кларнет, який задає характер і настрої п'єси. Тема співуча та плавна, з тріольним ритмом, який надає їй трепет і таємничість. Після тема переходить до партії альту в середньому регістрі. Альт звучить оксамитово та ніжно, створюючи відчуття спокою й умиротворення. В букві B змінюється темп (*Un poco meno lento*), що дає відчуття більшої напруженості та очікування. Партія фортепіано викладена в тріольному ритмі, що підкреслює цей настрій. Провідним інструментом, як і в цілому в цій п'єсі, є кларнет, який виконує мелодію, яка є більш схвильованою і напруженою, ніж перша. Коли альт і кларнет об'єднуються в єдиному

тематичному матеріалі (грають в терцію, нюанс *f*), створюючи відчуття єдності і гармонії, настає кульмінація цього розділу. Після присутнє невелике сповільнення, що приводить до нового розділу.

У букві С знову з'являється тема з першої частини п'єси, але вона удосконалюється та веде до каденції кларнета, що підкреслює важливість кларнета в цій частині циклу. Реприза настає лише в букві Е, коли альт і кларнет грають тему в унісон. Кода в буквах F і G є ніжною та таємничою, п'єса завершається на *ppp*.

П'єса № 7 – *Allegro vivace, ma non troppo, H dur* – написана в формі сонатного алегро. Але Г. п. і П. п. не надто контрастні (див. таблицю №6).

Перша скерцозно-танцювальна тема належить партії фортепіано. Це незвично, оскільки в більшості п'єс даного циклу перша тема виконується альтом або кларнетом, надаючи відчуття новизни. Після того, як фортепіано виконує першу тему, підключається кларнет. Каденційні обороти в партії фортепіано (буква А) є важливим елементом розвитку теми. Після цифри А (п'ятий такт) в партії кларнета (потім ця тема перейде до альту) з'являється новий ліричний елемент, вносячи відчуття контрасту, оскільки він відрізняється від першої теми. Фортепіано зберігає характер першої теми, створюючи відчуття зв'язку між двома елементами. Після цифри В нова тема (П. п.) має зв'язок з першою темою, оскільки зберігає загальний рух. Однак, зміна тональності, використання трелей та *pizz* в партії альту дає відчуття контрасту. З цифри D тема розвивається, досягаючи ліричного центру п'єси (цифра Е) за допомогою зміни тональності на мінорну та перекличок в партії фортепіано і альту. Тема передається від альту до кларнета, але рух зберігається за рахунок акомпанементу фортепіано (восьмі, штрих легато). У букві F тема знову з'являється тема у скерцозній манері. Вона розвивається, досягаючи кульмінації, яка характеризується використанням напружених гармоній, сфорцандо, акцентів та нюансу *ff*. У букві G повертається Г.п. на тлі органного пункту в партії фортепіано.

П'єса № 8 – *Moderato, b moll* – написана також в сонатній формі. Г. п. та П. п. різні за змістом, але дуже схожі за викладом матеріалу. Розробка з букви D-F, а в букві F наступає реприза. Буква H є невеликою кодою (післямова) (див. таблицю №7).

Ця п'єса є завершенням циклу. В даній композиції використовується складна фактура, в якій кілька голосів співіснують одночасно (поліфонія) та часто зустрічається поліритмія. Три інструменти звучать на рівних правах, що створює відчуття рівноваги.

Тема виконується спочатку кларнетом, а потім альтом. Пісенність та поліфонія є основними елементами Г. п. У букві B п'єса набуває нового звучання, з'являється нова тема, яка відрізняється більшою динамічністю та емоційністю. Також змінюється тональність і спосіб викладу тематизму. Це й створює відчуття контрасту. Також цей епізод є яскравим прикладом використання поліметрії. Спочатку альт і кларнет грають тему дуолями, а фортепіано акомпанує тріолями. У другій частині цього епізоду тему перехоплює фортепіано, а кларнет і альт грають підголоски: у кларнета тріолі, а у альта дуолі. У букві D все вгаває. Буква F – реприза. У букві G друга тема звучить у кларнета і альта в унісон, що створює відчуття єдності та гармонії. Фортепіано грає тремоло в акомпанементі. Розвиток теми призводить до кульмінації всієї п'єси. У цифрі H п'єса закінчується, залишаючи тільки невеликий спогад першої теми і прощальний акорд.

3.2. «The Viola in My Life» М. Фелдмана: пошук смислу на межі тембровідчуття¹⁰

Творчість американського композитора Мортон Фелдмана (1926-1987) – унікальне явище, що виокремлюється із загального музичного контексту. З кожним роком зростає інтерес до особистості та творчості композитора: збільшується кількість виконань, з'являється все більше монографій А. Ноубла (Ashgate, 2013) , М. Ленци (Milan, 2009), Е. Блума (Berlin, 2008),

¹⁰ Матеріал підрозділу склав основу статті авторки дослідження [88].

Ф. Гаро (Paris, 2006). В межах підрозділу ми спиратимемось на дослідження, що висвітлюють різні аспекти творчості М. Фелдмана: анотації самого композитора до партитури (Feldman, 1972) [137], праці Д. Клайн (Cline, 2016) [131], М. Маймон (Majmon, 2005) [153], В. Теразас (Terrazas, 2014) [172], Б. Варга (Varga) [173], К. Вілларса (Villars, 2019) [175].

Цикл мініатюр для альту «The Viola in my life» є знаковим опусом в творчості Мортон Фелдмана. Саме на початку 1970-х років спостерігаються суттєві зміни у підході композитора до реалізації музичного задуму, зокрема його нотної фіксації, яка стає «тотально детермінованою»¹¹ [153, с.5]. Цікаво, що цей факт зв'язаний з тембром альту. Отже, «Альт у моєму житті» може розглядатися і як унікальний зразок в доробку композитора в плані вибору солюючого інструмента, і як поворотний твір від невизначеності (індетермінованості) до чіткої фіксації мікроподій, а також народження інтересу композитора саме до тембру і його «внутрішнього» життя. Відтак виникає питання унікальності темброобразу та ролі альту в пізній творчості М. Фелдмана.

«Альт в моєму житті» («The Viola in my life», 1970-1971) цікавить нас, як приклад пізнього періоду творчості М. Фелдмана¹² й саме в цей час вперше в доробку композитора актуалізується тембр альту, який до цього часу не привертає його уваги, прикладом чого є цикл мініатюр. Пізніше альт увійде в ансамблевий склад його Струнного квартету № 2 (1983) та композиції «Фортепіано і струнний квартет» (1985). Однак зазначений цикл залишиться єдиним прикладом звернення до альтового тембру в ролі провідного.

Варто наголосити на деяких позиціях творчості М. Фелдмана, які стосуються його пошуковості та новаційних параметрів музичного тексту. Так, композитор зазначає, що «на відміну від більшості його музики, The Viola in My Life (I – IV) традиційно нотований в висотному і темповому

¹¹ Тут і далі переклад англомовних цитат автора дослідження – *М.П.*

¹² Стосовно періодизації є певні розбіжності, але ми схиляємось до думки дослідника Маймона, який окреслював межі пізнього періоду починаючи з 1970-х рр. (Маймон, 2005) [153].

параметрах, оскільки йому потрібні були точні пропорції поступового і плавного *crescendo*, всіх притлумлених тонів альта» і саме це визначило «послідовність усіх ритмічних подій» [140]. Натомість, попередній композиторський досвід М. Фелдмана ілюструє тяжіння до специфічної музичної графіки. Не випадково, одна з центральних праць, де висвітлюється 17-річний період творчості композитора з 1950 до 1967 року, має назву «Графічна музика Мортон Фелдмана» [131]. Окрім розробки унікальної візуальної фіксації музичного тексту, провідною естетичною установкою композитора в цей період була ідея того, що виконавець може обирати будь-які ноти в зазначених регістрах, що зближує його з позицією Дж. Кейджа та його принципами індетермінованої музики («невизначеної»). Композитор в одній з лекцій [136], прочитаній в Нью-йоркському університеті у 1973 р. наголошував, що період до 1970 р. був присвячений саме музиці, задуманій «неритмічним способом», хоча він й не був особливо задоволеним своєю графічною музикою та тим, що «ритмічні можливості були надто пов'язані з рівним ритмом, хоча й надавав виконавцю свободу ритмічного винаходу» [140]. Важливим для композитора довгий час залишалась саме «тиша» у звичайному розумінні («Я все ще віддавав перевагу дуже тихим звукам»), хоча на початку 1970-х років він знов почав більш точно нотувати музику та мислити «мотивами». Композитор наголошує, що 1970-1972 рр. – нетривалий період в його житті, коли він нібито «повернувся назад, ніби мирився з рівномірним пульсуючим ритмом, мирився з вимірним часом, хронологічним часом, який схожий на життя, що минає повз нас. Один два три чотири. У музиці потрібно дуже мало часу, щоб порахувати до 90. Рівномірний ритм, зрештою, не є ритмом, і я більше не хвилювався, що він повинен або може стати таким. Я підійшов до цієї нової фази з точно таким же відчуттям звуку, як і до музики, яка може бути вам більш знайома, як типова для мого стилю» [140]. І саме в цей короткий, але важливий період з'явився твір «Альт в моєму житті», в якому, за словами композитора, «саме точне вимірювання кресцендо в альті стало “ритмічними” пропорціями для

кожного такту» [140]. Пізніше, в інтерв'ю 1982 року М. Фелдман вказував, що в цьому творі він використовував мелодію схоже на те, як Б. Раушенберг робив фотомонтаж на холсті!» Але зараз я відчуваю, що в музиці це спрацьовує якимось інакше», – підсумував композитор [153, с. 173].

Н. Вайгеленд [174] називає «Альт у моєму житті» «умовно позначеним твором». До того ж дослідник вважає «The Viola in My Life» твором виключного значення завдяки тому, що в ньому (як і в однойменній п'єсі для альту з оркестром та твором Rothko Chapel 1971 р.) відсутні «традиційні концепції контрасту та розвитку» [174].

Незважаючи на незвичність вибору солюючого тембру і назву композиції, вона не привертає належної уваги дослідників, що спонукає до докладного аналізу твору. Як свідчить партитура, «The Viola in my life» складається з чотирьох частин, написаних протягом 1970-1971 років, та має присвяту Карен Філіпс/Karen Phillips. В кожній частині композитор індивідуалізує інструментальний склад (див. таблиця №8), залишаючи незмінним солюючий альт. Н. Вайгеленд вважає, що в цій музиці є доволі незвичний для Фелдмана «мелос», тональний, діатонічний характер (зокрема закінчення II частини. «Я думаю, – вказує дослідник, – що Фелдман зберіг деякий пережиток діатоніко-хроматичного розділення старої музики. Я б пішов далі й сказав, що діатонічні, тональні пасажі в його музиці пов'язані з відчуттям втрати, яке має доволі особистий характер» [174]. На наш погляд, все це впливає на тембрику творів – пошук унікальності та цілісності. «Фелдман часто говорив про свій намір створити в музиці звучний еквівалент “плоскої поверхні”, присутньої у роботах сучасних американських художників, якими він захоплювався і що він добре знав; зокрема, Марка Ротко та Філіпа Гастона. Протягом усієї його музики є усвідомлення звуку, що *складений інструментально і текстурно* (курсив наш – М.П.). Роль інструментів полягає у тому, щоб створювати *унікальні тембри в ім'я єдності* (курсив наш – М.П.). З цієї причини рельєфність альту в порівнянні з іншими інструментами в “Альті в моєму житті” така примітна» [174].

Дійсно, композитор відносився до тембрів інструментів не як до сталої константи, про що неодноразово вказував у інтерв'ю. Наприклад, у відомій розмові з К. Ганьє та Т. Колас (1982) він вказував: «Коли ви граєте на інструменті, ви не просто граєте на інструменті; Інструмент грає тобою. Є його роль. І проблема у мене з виконавцем у тому, що моє відчуття інструменту не в тому рольовому аспекті. Під рольовою грою я маю на увазі той багаж, який людина привносить у виконання, демонструючи, наскільки виконавець є гарним інструменталістом. Музиканти не інтерпретують музику; вони інтерпретують інструмент» [153, с. 168]. Цікава думка, що прояснює багато з надбань обраного для аналізу циклу.

Звернемося до аналітичних спостережень.

Перша частина циклу «The Viola in my life» написана для камерного політембрового складу виконавців із одним духовим – флейтою, клавішним – фортепіано, неповною смичковою групою (скрипка, віолончель та альт solo) та доволі розгорнутою ударною групою (7 інструментів), призначеною для одного виконавця (одночасного поєднання кількох ударних в партитурі не зустрічається). Мініатюра не має ніяких початкових визначень щодо характеру виконання, на відміну від наступних частин, а лише метрономічну позначку ($\text{♩} = 58$), яка вказує на доволі жваву приховану пульсацію в рамках початкового розміру $3/2$, яка вже чотири такти поспіль змінюється на $2/2$. Протягом усієї частини ці два розміри чергуються. Водночас, ритмічні одиниці менше чвертей композитор фактично не використовує, значна частина витриманих співзвуч, які дають акценти, звучать на слабких долях, що не дозволяє відстежити періодичність чергування пульсу.

В першій частині можна простежити як лінійну логіку розвитку окремих музичних параметрів і тематичних елементів, які можна розглядати як патерни, так й загально-композиційну. Початковий *сет патернів* складається з двох континуальних та чотирьох відносно коротких елементів.

Перший з них, унікальний для альту, який надалі не зустрічатиметься в жодній з інших партій – це *довгий тон з сурдиною та поступовим*

нагнітанням – *crescendo* (філіруванням тону). В початковому проведенні він охоплює три такти в умовному розмірі 3/2 (або чотири з половиною цілих тривалості). Надалі ця тривалість буде варіюватися – скорочуватися, рідше розгортатися, а інколи тон буде розриватися паузами (ц. 35), при цьому принцип філірування зберігається. Буде змінюватися і звуковисотність. Так, в першій половині форми альт нерідко залишається в теситурі малої октави. В другій частині (від ц. 50) окремий тон переростає в невеликі мелодичні мотиви (де кожен звук виконується із філіруванням). Перший такий мотив (ц. 50+ 5 т.) охоплює рух по великій сексті та збільшеному тризвуку (es – g¹-h¹), вдруге він перетворюється у поєднання ходів (на септиму, секунду і тритон (ц. 60) в тому ж ритмі половинних тривалостей. Останній розгорнутий мотив (т. 65 + 3 т.) ілюструє мерехтіння великої та малої терцій (с – е; е – сіс) із подальшим рухом на зменшену кварту і малу секунду вгору. Це стає кульмінацією мелодичного потенціалу альту, після чого відбувається «згортання» його партії до початкових однозвуч (ц. 70). Незважаючи на лаконічність такої кульмінації, завдяки співставленню із партіями інших інструментів, альт сприймається як єдиний носій не тільки патерна із особливою артикуляцією, але й мелодично-лінійної функції в усій партитурі, що і підкреслює його *роль як соліста*. Така увага до інструменту не в останню чергу визначається його особливими тембровими характеристиками.

Композитор виявляє *політембровий потенціал* альту через його наближення до інших учасників ансамблю. Так, в поєднанні із сурдиною, його звучання стає доволі приглушено-невизначеним і інколи наближується до низьких духових (наприклад, альтової флейти). Використання такого асоціативного потенціалу альту зустрічається в «Молотку без майстра» П. Булеза (тільки у останнього він був амбівалентним і кореспондував одночасно і з альтовою флейтою, і гітарою через прийом *pizzicato*). В свою чергу, високі тони і флажолети (наприклад, ц. 15), наближують його до інших тембрів, зокрема флейти та скрипки. Третя сторона альтового тембру

виявляється через поступове нагнітання динаміки, що характерно і для патерну-*tremolo* у ударних.

Власне, саме *патерн ударних* (перкусії) найближче за характером до альтового філірованого тону. Він має ряд спільних із ним параметрів – це лінеарність, динамізм завдяки наростаючій динаміці і експресивний характер нагнітання, який в ударному тембрі нерідко нагадує розкати грому. Початково цей патерн експонується у великого барабана (Bass Drum), охоплює один такт в розмірі 3/2. Як і альтове однозвуччя, він буде варіюватися ритмічно, але замість теситурних змін, тут буде використовуватися темброве оновлення – так, уже в другому проведенні тремольючий патерн переходить до тенорового барабану (Tenor Drum), надалі – до літавр (ц. 25), темпл-блоку (т. 45 + 3 т.), коробочки/ вудблоку (ц. 60). Після введення кожного нового тембру спостерігається повернення на «крок назад», до попереднього¹³, що нагадує техніку стібка. Отже співставлення розвитку двох схожих патернів ілюструє доволі різнобічні підходи, осяжна логіка яких позбавлена випадковості.

Інструменти із визначеною висотою – вібрафон (т. 53) та дзвіночки/гlockеншпіль (т. 72), що включаються в середній частині, вносять в ударну партію інший патерн – однозвуччя (просто, без філірування), який на початку частини експонується у флейти. Завершення експозиції ударних тембрів фактично завершується із репризою (т. 79), де відбувається перекомбінування матеріалу. На відміну від альтового патерну, ударний не залишається ексклюзивним саме для цієї партії і проникає у флейтову – у вигляді *frullato* на одному тоні (ц. 65 та ц. 75). Втім всі ці відхилення відбуваються лише в центральній частині і ілюструють новий рівень розвитку подібно до того, як у альтя народжуються мелодичні мотиви.

¹³ Виникає темброва послідовність: Bass Drum – Tenor Drum – Bass Drum – Timpani – Tenor Drum – Timpani – Temple Block – Timpani+Bass Drum – Wood Block – Tenor Drum+Temple Block.

Решта патернів – тон або співзвуччя, виконуване на *pizzicato*, м'який кластер, флажолет та витриманий тон (без філірування) – не мають такої чіткої лінії розвитку і не настільки рельєфні.

Щодо *фортепіанного акорду-кластера*, то його початковий виклад являє собою комбінований (тоново-півтоновий кластер) із терцією в лівій руці, на який накладається зменшений тризвук із зменшеною октавою в правій (т. 4). Майже всі тони лівої дисонують із правою у півтоновому співвідношенні. Надалі він варіюється методом розрідження (менша кількість звуків, ширші інтервали), або ущільнення, інколи – повторюється майже ідентично в початковому вигляді (ц. 15) або в одному з варіантів (т. 23, т. 27, т. 34, т. 72, 78). В середній частині фортепіано ненадовго «вимикається» (тт. 56 – 71) з «тріумфом» повертаючись у репризі. Показово, що межі між серединою і репризою на нетривалий час відключається і альт (тт. 71 – 78), що підкреслює межу між розділами і ілюструє, як саме темброва логіка виконує формотворчу роль. Суттєва зміна в партії відбувається в репризі, де у фортепіано народжується новий тематичний елемент – терцієвий низхідний хід у вигляді флажолету до співзвуччя із опорою на секунду і квінту, яке регулярно повторюється (7 раз у двох варіантах протягом ц. 85 – 100, та ц. 100 – 125), яке нагадує бій курантів (годинника) з зозулею. Спочатку воно приводить до насичення партії альтпаузами, а пізніше – і розсіпання всіх партій в пуантилістичній фактурі, де альт своєрідно імітує тему годинника, але у оберненні (висхідна терція флажолетом+ висхідна секста). Отже, на відміну від поступово-лінійного розвитку, яку ілюструють патерни альтпаузи і ударних, у фортепіано є поєднання доволі статичних повторів із раптовим проривом – народженням нового тематизму.

Флейта експонує на початку патерн у вигляді *простого однозвуччя* (половина+чверть) на тоні *as*², який звучить одночасно з фортепіанним акордом і ним перекривається, водночас дисонуючи в півтон з його елементами. Взагалі флейту можна вважати найбільш лаконічним і

мовчазним учасником ансамблю, адже процент пауз в кожній із варіацій складає приблизно 80%. Разом із тим, метод варіювання схожий на той, що використовується для патерну альтя – це зміни висоти та тривалості (ціла з половинною максимальна). Найбільш «багатослівною» стає флейта в центральній частині (ц 65), де вона виконує і однозвуччя, і копіює тембро-патерн ударних (на *frullato*) і нарешті від'єднується від фортепіано (клавішний інструмент паузує), яке її постійно затьмарює.

Постійним тембровим чергуванням характеризуються останні і найлаконічніші (нетривалі) патерни – *pizzicato*, який напочатку звучить у вигляді дисонуючого арпеджіато *віолончелі* (т. 4) та *флажолетний* (у скрипки). Уже в другому проведенні ці інструменти обмінюються матеріалом, і надалі цей принцип буде зберігатися. Інколи флажолетний елемент проникає в партію альтя (т. 14), а інколи принцип *pizzicato* поєднується із технікою флажолету (партія віолончелі, т. 27). За кількістю пауз, віолончель та скрипка можуть бути співставленні із партією флейти, однак через їх темброву близькість до солюючого смичкового альтя, ця прозорість і самотність поодиноких тонів відчувається менше. Як і флейтове однозвуччя, скрипка та віолончель нерідко приєднуються до фортепіано і звучать одночасно з його кластером, що приводить до тембрового змішування, розмивання тембрової унікальної барви.

Отже, найбільш рельєфні в композиції першої частини континуальні патерни альтя та співзвучний їм патерн-*tremolo* ударних, які мають ясну драматургію розвитку і виділяються тематично. Решта патернів (нетривалі) можуть розглядатися як додаткові, фонові. Тим самим підтверджується те, що музика М. Фелдмана не зводиться до мінімалізму, адже розподіл на рельєф і фон є характерною ознакою традиційного тематизму. Відчувається і прагнення закріпити певний музичний матеріал за конкретним тембром, без передачі його іншим для варіювання (за рідким виключенням), що й спонукає використати поняття *тембро-патерну*, як стійкого матеріалу, зафіксованого за конкретним тембром. *Тембро-патернами* можна називати

тематичні елементи, які в першій частині доручені ударним, альту *solo* та фортепіано, в той час як темброва специфічність інших постійно розвивається або через темброве чергування або через приєднання до фортепіанного кластеру.

Загальна композиційна логіка першої частини ілюструє трифазну форму. Перша фаза (тт. 1 – 49) пов'язана із доволі стабільним, і навіть, статичним, варіюванням початкового патерн-сету без раптових коливань у способі викладу матеріалу чи пауз. В основному відбуваються перестановки за порядком в межах варіацій або тембровий обмін, описаний вище. Середня частина (тт. 50 – 78), ілюструє активні перетворення – у альту народжуються мелодичні поспівки, фортепіано тривалий час паузує, у ударних вводяться нові тембри (вібрафон, дзвіночки), які запозичують у флейти її однозвучний патерн, і, навпаки, флейта виконує тремолюючий. Варіантна реприза (т.79) спочатку створює ілюзію повернення усіх функцій і початкового рольового розподілу інструментів, однак експонування нового тематизму у фортепіано (т. 86) приводить до руйнування всього патерн-сету, і в кодї (т. 100 – 125) залишаються лише тема «зозулі», поодинокі *pizzicato* (скрипка, віолончель) та імітації теми фортепіано у альту, яка набуває в кодї *quasi*-танцювального характеру завдяки повтору групи в розмірі 3/8. Отже, незважаючи на значну роль статичності в композиції першої частини циклу, в ній відбуваються якісні зміни, проілюстровані репризою і кодою, певний тематичний прорив, який буде мати вплив і на подальший розвиток циклу.

На відміну від першої частини циклу, друга має певні ремарки щодо виконання на початку. Композитор вказує, що грати потрібно «надзвичайно тихо, всі атаки на мінімум, без відчуття пульсації». Інструментальний склад цієї частини дещо відрізняється. До духової групи підключається кларнет, а ударна урізноманітнюється кастаньєтами і малим барабаном, в той час як найпотужніші (літаври та великий барабан) не використовуються.

Склад патернів доволі схожий на першу частину – є флажолет, патерн-тремоло, простий тон. Однак всі патерни ускладнюються фактурно або

функційно. Так, флажолет викладається на початку у скрипки і віолончелі одночасно і подовжується у вигляді педалі. Патерн-тремоло по черзі викладається у духових і ударних. Лінія альту наближується до повноцінної мелодичної лінії, мотиви якої нерідко розірвані паузами, однак відбувається подолання репетитивності. Отже, ускладнюється і фактура, і сам тематизм, дедалі віддаляючись від мінімалізму. В цілому, ми можемо простежити доволі традиційні шари фактури – бас із педаллю (гармонічне заповнення), контрапункт (та ритмічне заповнення), мелодична функція, що свідчить про ознаки тематизму в класичному сенсі.

Найбільшого розвитку набуває в частині лінія партії альту. Починається вона з терцієвих і секстових ходів, які народилися в коді першої частини. Надалі вони переростають у більш складні поєднання терцій, секст і тритонів (наприклад, т. 37 – 38). Результатом розвитку стає розгорнута фігура-пасаж в ритмі шістнадцятих із терцієво-секундовим складом (т. 77) та більш напружена, представлена послідовністю кварт, секунд, терцій та тритонів в групі з 12 шістнадцятих (т. 84). Вона яскраво виділяється на фоні статичних педалей та тремоло у решти інструментів.

Другий кардинальний поворот в розвитку тематизму альту і всієї композиції відбувається із виокремленням інтонаційної формули секста+кварта+терція в quasi-вальсовому ритмі (т. 109), яка має раптово діатонічне забарвлення і виникає на фоні мотиву «зозулі» з попередньої частини. Надалі цей мотив стане майже повноцінною мелодією танцювальної теми (ц. 120), звужиться теситурно і буде виглядати як рух від основного ступеня a-moll вгору по звуках мінорного пентахорду. Супроводом мелодії служить *pizzicato* віолончелі (див. нотний приклад №6).

Ця тема буде повторюватися тричі (ц. 120, 140, 165), що надає їй ознак рефрену. Отже, якщо в першій частині можна було говорити про рівноцінність рельєфних патернів, то в другій солуючий альт явно виконує домінуючу роль, акумулюючи весь новий тематизм.

Взагалі в формі другої частини можна спостерігати трифазність. Перша фаза (тт. 1 – 74) ілюструє певне «осмислення» музичного матеріалу без суттєвого оновлення. Друга (тт. 75 –110) активне формування нового тематичного елемента у альту і водночас повернення теми «зозулі» з першої частини (т. 100), а третя – ілюструє форму рондо, побудовану на чергуванні quasi-вальсової теми і двох контрастних епізодів. Тут же відбувається суттєве скорочення інструментального складу (яке буде мати безпосередній вплив на наступну частину). Так, тема рондо експонується у дуету альту та віолончелі, а другий епізод –(ц. 150) – у кларнета та віолончелі. Завершується вона своєрідною кодою (ц. 175) теж камерно – вібрафоном та альтом. Отже, друга частина, ілюструє ще активніше наближення до тематизму і форми в класичному розумінні, а також закріплення за альтом провідної мелодичної функції.

Третю частину циклу «Альт в моєму житті» можна розглядати як камерно-ліричний центр. Як і друга, вона супроводжується ремаркою «надзвичайно тихо», однак динамічний рівень в будь-якому разі тут буде менший через скорочення інструментального складу до дуету альту і фортепіано. Розмірені кластери фортепіано поєднуються з однозвуччями і флажолетами альту, а також чергуються із мотивами-пасажами. Вже перший такий мотив (т. 8) ілюструє ідентичність із народженим у попередній частині тематичним елементом (див. нотний приклад № 7, 8)

Надалі можна бачити включення іншого матеріалу партії альту другої частини, зокрема ходів на секунди і тритони (ц. 15), аналогічних до т. 29 (друга частина). Більшість однозвуч у альту супроводжуються філіруванням тону, що викликає асоціації із першою частиною. На відміну від попередніх частин, народження нового тематизму тут не відбувається, що відповідає рефлексивній природі ліричного центру циклу. Форма двофазна. В першій частині спостерігаються різноманітні ремінісценції попереднього матеріалу. В другій (від т. 20) – майже цілковите заглиблення в поодинокі співзвуччя

одночасно у фортепіано та альта за виключенням фінального пасажу (т. 55), який активно використовувався на початку частини.

Четверта частина, фінал, ілюструє звернення до повного складу подвійного оркестру із розширеною групою дерев'яних духових (англійський ріжок, бас-кларнет), а також арфою, челестєю і фортепіано. Незважаючи на точний повтор початкової ремарки другої частини, «надзвичайно тихо» фінал не буде звучати через доволі щільну фактуру.

В фіналі переважає похідний тематизм з попередніх частин, де рельєфно розшаровується солюючий альт і решта і інструментів. Якщо перший розділ (тт. 1 – 54) ілюструє опосередкований зв'язок із матеріалом попередніх частин (зокрема, темою-пасажем), то другий розділ (від ц. 55) ілюструє повернення *quasi*-танцювальної теми, яка знову набуває ролі рефрену. Весь наступний розвиток являє собою чергування своєрідних *soli* (рефрени) із *tutti* (епізодами), де рельєфний, з пульсацією тематизм рефренів співвідноситься із фоново-аморфними епізодами. Результатом стає розгорнуте рондо із чотирма проведеннями рефрену (ц. 55, ц. 85, ц. 190, ц. 255). Незважаючи на його лаконізм, кожне повернення теми впізнаване і служить організації цілого. Окрему увагу також привертає мікрокаденція (ц. 170), де протягом шести тактів звучить альтове соло, а також Протягом останнього епізоду (ц. 230) активно використовується тема-пасаж альта. Таким чином, в фіналі, незважаючи на фактичну відсутність нового рельєфного матеріалу, з'являються нові риси завдяки тембровому переосмисленню інструментального складу і чіткому поділу на альт і «решту», що привносить в цикл риси концертності.

3.3. Альт у творчості українських композиторів другої половини ХХ ст.

Вище вже було відмічено, що концертне виконавство – це не просто відтворення музики, а й культурний феномен, який відображає певну епоху та настрої суспільства. Ще в ХІХ столітті в Україні альт розглядався

переважно, як оркестровий та ансамблевий інструмент. Він використовувався для виконання сольних партій у симфоніях, операх та інших оркестрових творах.

У ХХ столітті ситуація змінилася. З'явилося більше сольних творів для альту, написаних українськими композиторами. Серед них можна відмітити концерти для альту з оркестром Євгена Станковича, Мирослава Скорика, Віталія Кирейка та інших, й це ще не все. Ці твори показали, що альт може бути не тільки оркестровим та ансамблевим інструментом, але й повноцінним сольним інструментом. Вони також сприяли популяризації альту в Україні.

Обраний період українського альтового мистецтва характерний досягненням значних успіхів в розвитку композиторської та виконавської творчості. Це стало можливим завдяки цілому комплексу факторів, зокрема, зростанню виконавської майстерності альтистів, створенню камерних оркестрів, розвитку традиційних жанрів, пошуку нових форм та засобів художньої виражальності. Таким чином, ХХ століття стало переломним у розвитку української альтової музики.

Також слід враховувати рівень виконавської майстерності альтистів, який впливає на інтерес композиторів до темброобразу альту. Так, творчість українських композиторів є предметом дослідження українських музикознавців. Вони досліджують різні аспекти творчості композиторів, зокрема, їхній стиль, жанрову палітру, музичні техніки тощо.

У своїх дослідженнях музикознавці часто торкаються й теми альтового мистецтва. Вони аналізують альтові твори українських композиторів, досліджуючи їхню роль у розвитку української альтової музики.

Ось кілька прикладів досліджень: В. Москаленко «Євгеній Станкович» [81], О. Зінкевич у своїй статті «О настоящем, о былом... размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинкевич» [40], А. Луніна «Людина–медіум у земному прояві...» [77], А. Тучапець «Альтова музика Євгена Станковича як феномен творчості композитора» [104], Ю. Чекан [112]

«Євген Станкович: три штрихи до портрета», О. Щетинський «Валентин Бібік: набуття творчої зрілості» [109], Удовиченко М. «Твори для альту українських композиторів ХХ-ХХІ ст.: виконавський аспект» [120] тощо.

Досить популярною темою для виконавців альтистів стало дослідження та систематизація української альтової музики. Вони роблять це, каталогізуючи репертуар (М. Кугель [70], Д. Гаврилець [15], Ю. Дедюля [21-23], М. Удовиченко [105]), аналізуючи окремі жанри (Д. Гаврилець [15]; А. Городецький [17], М. Удовиченко [105]), виявляючи риси виконавських шкіл (О.Криса [69]), вивчаючи темброву семантику інструменту (Г. Косенко [57-59]), досліджуючи темброві амплуа (М. Удовиченко [105]).

Створення репертуару для альту – це складний процес, який залежить від розвитку виконавської школи, концертного життя та інших факторів. В Україні альтовий репертуар розвивався поступово, у зв'язку з розвитком виконавської школи та концертного життя. М. Удовиченко відзначає, що «... будь-яка національна композиторська школа (і українська не є винятком) пов'язана з відповідною виконавською (або навіть базується на ній) – це аксіома, яку не треба доводити» [105, с.64].

Друга половина ХХ століття стала періодом активного розвитку альтового мистецтва в Україні. Це було пов'язано з появою визначних альтистів-солістів, які підняли українське камерно-інструментальне та сольне мистецтво до гідного міжнародного рівня. Тож, щоб повноцінно оцінити внесок українських композиторів у розвиток альтового репертуару, необхідно враховувати розвиток української альтової виконавської школи, одним з засновників якої був, учень Давида Берт'є та Мирона Полякина, Ісак Вакс. Він був не тільки видатним виконавцем, але й наполегливо працював над розширенням альтового репертуару. Також Вакс був учасником квартету імені Вільома, що популяризував твори українських композиторів (А. Штогаренко, Д. Данькевич, А. Филипенко, Д. Клебанов).

Н. Дика [27] відзначає, що Зенона Дашака (1928 – 1993) можна сміливо назвати видатною особистістю в українському мистецтві. Він був різнобічно

обдарованим музикантом, який досяг успіхів у кількох галузях: як альтист, викладач, виконавець та композитор. Так одним з його досягнень є створення Львівського струнного квартету (Олександра Деркач, скрипка, Богдан Каськів, скрипка, Харитина Колесса, віолончель та Зенон Дашак, альт). Артисти зробили значний внесок у популяризацію української музики. Вони представили широкому загалу твори українських композиторів, зокрема, С. Людкевича, Б. Лятошинського, В. Барвінського, М. Колеси, М. Скорика.

З. Дашак приділяв велику увагу розвитку альтового мистецтва. Він займався дослідженням проблем альтового виконавства, а також створив значний репертуар для цього інструмента¹⁴. Виконавець був одним із засновників української альтової школи. Він виховав цілу плеяду талановитих музикантів-альтистів¹⁵, які стали відомими в Україні та за її межами.

Одним із тих, хто сприяв розвитку альтового репертуару в Україні був видатний виконавець, учень Зенона Дашака, Анатолій Венжега. Фондові записи виконавця, у тому числі запис на платівку на фірмі «Мелодія», демонстрували високу виконавську майстерність музиканта та сприяли популяризації альтового репертуару в Україні.

Слід визначити постать Дмитра Гаврильця, відомого альтиста та педагога, він є першим виконавцем та редактором творів українських композиторів¹⁶. Його творчість високо цінують й зарубіжні митці¹⁷, які довіряють йому прем'єри своїх творів. Це є свідченням міжнародного визнання майстерності виконавця.

Михайло Кугель, всесвітньо відомий альтист родом з Харкова, в своїх перекладеннях підкреслює віртуозні можливості альтя: Хора-стаккато Г. Диніку, сонати Е. Ізаї, Венеціанський карнавал Н. Паганіні, Остання роза

¹⁴ Понад 40 праць з питань музичного виконавства та 15 збірок педагогічного репертуару для скрипки й альтя, вправ і етюдів, в доробку також є обробки та перекладення для альтя, «Української сюїти» та «Варіацій» для скрипки (альта) та фортепіано.

¹⁵ Анатолій Венжега, Дмитро Гаврилець, Семен Калиновський, Дмитро Комонько, Євген Лобуренко, Геннадій Фрейдін, Броніслав Шуцький та інші.

¹⁶ В. Бібіка, Г. Гаврилець, В. Губи, В. Загорцева, О. Левковича, Г. Ляшенка, Є. Станковича, В. Степурка, Б. Фроляк, І. Щербакова, О. Яковчука.

¹⁷ Б. Кутавічюс (Литва), М. Стаховський (Польща), Дж. Фіали (Канада).

літа Г. Вільгельмі, Лісовий цар Ф. Шуберта-Г. Вільгельмі, Фантазія Фр. Ваксмана на теми опери «Кармен» Ж. Бізе тощо.

Андрій Вийтович один із провідних українських альтистів свого часу. Його творчість мала значний вплив на розвиток альтового виконавства в Україні. Композитори, зокрема, Євген Станкович¹⁸, були захоплені його майстерністю і писали для нього твори, які підкреслювали його індивідуальний стиль.

Концерт для альту і симфонічного оркестру №1 Є. Станковича – це монолог головного героя, який висловлює свої думки, почуття та переживання через мову музики. У «Гірській легенді» для альту та фортепіано (альта з оркестром) Є. Станкович використав закарпатські (гуцульські) інтонації. Цей твір був написаний спеціально для Міжнародного конкурсу альтистів на честь Зенона Дашака (Київ, 2004), як спеціальний конкурсний твір.

Особливою увагою серед музикантів-виконавців користуються твори Валентина Сильвестрова, серед альтових творів можна виділити: Епітафія Л.Б. для альту (або віолончелі) та фортепіано (1999), «Lacrimosa» (присвята дружині Тиграна Мансуряна), кuartет-пікколо для струнного кuartету (1961), та Три струнні кuartети (1974, 1988, 2011 рр.)

Звісно, з огляду на геопозицію дослідниці даного доробку, хочеться сказати більше про Харківську композиторську та виконавську школу.

В праці «Кафедра композиції та інструментування крізь призму історії харківської композиторської школи» О. Рощенко-Авер'янова характеризує загально естетичні установки харківської композиторської школи, та зазначає, що «харківських композиторів відрізняє прагнення до подолання відмежованості між творчою особистістю та її оточенням» [89, с. 151]; відзначає, що в ньому поєднується «самобутність музичної мови, що ґрунтується на взаємодії рис національної своєрідності і здобутків

¹⁸ Концерт (1999) та Симфонія-Концерт для альту з оркестром (2004), який іноді називають Концерт для альту №2, Камерна симфонія №15 для альту та камерного оркестру (2018) і «Гірська легенда» для альту та фортепіано (2003).

європейського мистецтва» [там само, с. 148]. Розташування Харкова на «прикордонній» території сприяло тому, що харківські композитори були відкриті до різних впливів, але при цьому не боялися бути самотніми. На думку дослідниці харківська композиторська школа характеризується постійним зв'язком з традиціями. Композитори цієї школи шанують своїх попередників та водночас розвивають власний, самотній стиль: «спадкоємність, знання загальних витоків <...>, незмінне співпорівняння індивідуального “я” з колективним “ми”» [там само, с. 149].

Харківська композиторська школа зробила значний внесок у розвиток альтового репертуару другої половини ХХ – початку ХХІ століття. За цей час її представники створили велику кількість творів для альту в різних жанрах, що, безсумніву, збагатили альтовий репертуар¹⁹. Ці опуси демонструють різні грані семантичного темброобразу альту. Знаходимо тут і як більш традиційне (романтизоване) трактування альтового тембру (зокрема, у «Ностальгії», «Романтичній повісті»²⁰ В. Борисова, «Ноктюрні» В. Черненка²¹), так і пошуки нових тембровозвучностей за участі альту – «З тиші...» для скрипки, альту і віолончелі ор. 140 та «Passacaglia» для скрипки, альту, віолончелі та органу ор. 151 В. Бібіка (останній незавершений твір).

В творчості Л. Шукайло (Рапсодія для альту та фортепіано) темброобраз альту є драматичним та жорстким, але водночас й ліричним. Використовується весь технічний арсенал інструмента, щоб досягти

¹⁹ Тема з варіаціями для скрипки і альту, Концерт для альту з оркестром (1958), «Японські силуети» для голосу, віол д'амур та камерного оркестру (1986) Д. Клебанова, «Тарантела» (1970) і «Рапсодія» для альту і фортепіано (1975) Л. Шукайло, Соната для альту *solo* О. Щетинського (1985), Музика для альту і фортепіано М. Кармінського, Ностальгія для альту і фортепіано І. Ковача, Елегія для альту *solo* (1994) і Постлюдія для фортепіано, альту і віолончелі (1999–2003) О. Гугеля, Варіації для альту *solo* С. Пілютикова (1994), Ностальгія для альту і Романтична повість для альту з оркестром, Концерт для альту В. Борисова (1978), Соната для альту і фортепіано «Пам'яті Д. Клебанова» В. Птушкіна (1995), Концерт для альту і камерного оркестру В. Пацери (1996), Фантазія для альту з оркестром М. Стецюна (2000), *Lamentoso* для альту і струнного оркестру С. Турнеєва. (2004), Соната-поема для альту і фортепіано (2003) і Концерт для альту та симфонічного оркестру (2006) Б. Севаст'янова, Ноктюрн для альту з фортепіано В. Черненка (2015). О. Гнатівською, поряд з двома квартетами (1984, 1998), Тріо для струнних (скрипка, альт, віолончель, 1997) та «Інтермецо» для струнного квартету (2000), написані для альту і фортепіано «Інтермецо» (1985), Соната № 1 (1994) та Фантазія (1997). Про доробок В. Бібіка згадаємо в підрозділі 3.3.

²⁰ Твір, який дозволяє альту продемонструвати весь спектр своїх тембрових можливостей: альт виступає як ліричний, драматичний та концертний інструмент.

²¹ Ноктюрн В. Черненка для альту з фортепіано – це романтична мініатюра, яка відповідає стійкому романтизованому ліричному темброобразу альту.

необхідної виразності. Каденційні фрагменти є масштабним та складним у технічному плані (гра *pizzicato*, як правою так і лівою рукою, пасажі та подвійні ноти).

В творчості Б. Севастьянова, а саме в Концерті для альту та симфонічного оркестру розкрито нову грань темброобразу альту, де альтовий тембр має «мілітаристичне» забарвлення (за рахунок продуманого артикуляційно-штрихового комплексу: часті акценти, сфорцандо, авторські ремарки (*marcato, furioso*)).

Творчі союзи композиторів та виконавців були важливою складовою харківської регіональної школи, яка зробила значний внесок у розвиток альтового музикування. Так, традиції харківської альтової школи, засновані професором С. Г. Кочаряном, сприяли появі творів для альту, написаних спеціально для її виконавців. Хочеться відзначити важливість ролі «тандемів», таких як Д. Клебанов-М. Таненбаум, В. Бібік-С. Кочарян.

Через те, що коріння виконавської школи автора пропонованого дослідження належить саме до виконавської школи С. Г. Кочаряна, про цю непересічну постать варто сказати більше.

Заслужений діяч мистецтв, професор Сурен Гарнікович Кочарян широко відомий та шанований в консерваторії та за її межами. Він був видатною Людиною, Учителем та Музикантом, про якого з теплотою та любов'ю згадують його знайомі та студенти. С. Кочарян закінчив Київську консерваторію (клас професора І. Вакса), був учасником київського квартету ім. М. Лисенка (А. Кравчук, Б. Скворцов, С. Кочарян, Л. Краснощек), працював в симфонічному оркестрі Українського радіо і телебачення, викладав альт в Київській музичній десятирічці, був викладачем струнного квартету у Київській консерваторії, учасник квартету педагогів інституту мистецтв (Харків) разом з А. Лещинським, Р. Клименською та І. Гельфандбейном. Свою педагогічну діяльність С. Кочарян з 1964 року продовжив у Харківському інституті мистецтв, де працював викладачем по класу альту, пізніше – очолив кафедру та був усе подальше життя на цій

посаді, паралельно працюючи викладачем Харківської спеціальної музичної школи інтернату.

Микола Удовиченко, один зі студентів Сурена Кочаряна, що провчився в його класі п'ятнадцять років (від «десятирічки» та до закінчення консерваторії) згадує про свого вчителя наступним чином: «Кочарян – особистість неординарна, складна, суперечлива і навіть у чомусь парадоксальна. До нього відносилися по-різному, але не було таких, хто був би до нього байдужим та не відчував би поваги до цієї людини. Він заслужив свій авторитет та повагу до себе своєю працею та відношенням до справи, яке без перебільшення стало сенсом його життя, єдиним сенсом! Музика – це його робота, музика – його хобі, музика – його пристрасть, це його Бог, якому він служив несамовито та віддано. Сурен Гарнікович у роботі сприймав тільки один підхід – це повна самовіддача, найвищий, без найменших компромісів професіоналізм та максимально високу якість» [106, с. 6].

Емма Купріяненко була студенткою С. Кочаряна з 1984 по 1990 рік та продовжила справу свого вчителя, викладаючи альт і камерний ансамбль в ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Вона з теплотою і вдячністю згадує свого вчителя: «Коли я навчалася в консерваторії (1984-1990), у Сурена Кочаряна був невеликий клас, в якому на першому курсі було лише п'ять студентів. Він часто говорив, що для нього найважливішими якостями студента є розум, працьовитість і любов до музики. Здібності, звичайно, були бажаними, але Сурен Кочарян також цінував людські якості, особливо порядність. Він набирал до себе найталановитіших студентів. Сурен Кочарян цінував виконання, в яке було викладено природність, тобто наскільки глибоко виконавець відчував твір, та наскільки він чесний та співчутливий у виконанні. Митець вважав, що музика повинна бути про музику, а не про виконавця. Він не любив музикантів, які занадто фокусувалися на собі і своїх технічних можливостях, так званий «хімік»²².

²² З особистої розмови авторки дослідження з Е. Купріяненко.

Сурен Кочарян залишив після себе значний спадок, який включає в себе нотні перекладення, камерний оркестр консерваторії та традиції альтового класу, які продовжують накопичуватися завдяки його учням. Він був видатною людиною, пам'ять про яку шанують у консерваторії та серед його студентів. Наприклад, М. Удовиченко регулярно організовує концерти, присвячені пам'яті видатного педагога та альтиста, на яких альтисти виконують його улюблені твори.

Сурен Кочарян, незважаючи на обмежений репертуар для альтя, намагався зробити його більш різноманітним. Він перекладав, обробляв і редагував твори для інших інструментів, щоб його студенти мали широкий вибір для своїх виступів. Кочарян вважав, що класика²³ є основою для будь-якого музиканта, тому вона займала центральне місце в його учбовому репертуарі. У його класі альтисти вивчали твори зарубіжних композиторів ХХ століття, таких як П. Хіндеміт, Й. Брамс, Д. Мійо, Д. Шостакович, Б. Барток та У. Уолтон. Щодо поліфонії, то зазвичай її вивчення починалось з фантазій Г. Ф. Телемана, і тільки після їхнього опанування можна було переходити до віолончельних сюїт Й. С. Баха, із більш сучасного репертуару для альтя соло – сюїти М. Регера та сонати П. Хіндеміта. С. Кочарян включив до програми студентів свого класу твори, які були власне ним і редаговані. Редагування музичних творів було одною з його пристрастей.

Про створення камерного оркестру С. Кочаряном згадує М. Удовиченко: «Сурен Гарнікович тривалий час був членом державного струнного квартету, тому у Харкові він прагнув саме до цього роду діяльності. До приїзду Кочаряна у Харкові не було камерних оркестрів, у той час як у Києві та Львові були як студентські камерні оркестри, так і професійні. Мрією стало створення такого колективу у Харкові, і йому це вдалося. Він з великим ентузіазмом взявся за створення оркестру, оскільки це було йому близько та

²³ Концерти К. Стаміца, Диттерсдорфа, Ролла, Цельтера, Вангала, Хофмайстера та Моцарта.

він багато розумів у цьому. Це було нелегко, та врешті решт Кочарян зміг зробити свій колектив повноцінною самостійною одиницею»²⁴.

Творчість видатних альтистів-виконавців і педагогів²⁵, вихованих професором С. Г. Кочаряном, сприяла розвитку виконавської альтової традиції в Харкові. Ця традиція стала основою для створення творів для альту, написаних у тому числі й спеціально для конкретних виконавців.

Повернемося до альтових творів харківських композиторів, які є популярними серед виконавців і музикознавців. Їм присвячено багато наукових досліджень, зокрема праці Г. Косенко [57], яка вивчала темброву семантику альту у творах видатних композиторів²⁶, зокрема тих, що народилися та працювали у Харкові. Кандидатська дисертація Ю. Дедюлі [23] присвячена теоретичному аналізу творів українських композиторів²⁷, зокрема харківських.

Дмитро Клебанов, який починав свій музичний шлях, як альтист, добре знав можливості цього інструменту і часто використовував його тембр у своїх творах. Концерт для альту з камерним оркестром – один з його найвидатніших творів. Він був написаний у 1982-1983 роках і є останнім в концертному жанрі композитора, а також єдиним твором, призначеним для альту соло. Дві науковиці, Г. Косенко та Ю. Дедюля, детально проаналізували у своїх дослідженнях Концерт для альту з камерним оркестром Дмитра Клебанова. Г. Косенко зосередилася на репрезентації тембру альту в жанрі концерту, а Ю. Дедюля – на жанрово-стильових особливостях твору. Незважаючи на те, що Концерт для альту з камерним оркестром є українським твором, він не виконується в Україні. Тому ми можемо оцінити його лише за єдиним аудіо-записом Мели Тененбаум (Нью-Йоркський філармонічний оркестр, диригент Річард Капп). Концерт був

²⁴ З особистої бесіди авторки дослідження з М. Удовиченком.

²⁵ В. Ковальчук, О. Шевель, М. Удовиченко, Е. Купріяненко, О. Красюкова, М. Тиунов, О. Чуйко і т.д.

²⁶ проаналізовані концерти, сонати, квартети та твори малих форм В. Борисова, Д. Клебанова, В. Бібіка, Б. Севастьянова, В. Пацери, М. Стецюна, С. Турнеєва, Л. Шукайло, І. Ковача, М. Кармінського, О. Гугеля, С. Пілютикова.

²⁷ У її дослідженні розглянуті та проаналізовані твори В. Бібіка, І. Тараненка, Д. Клебанова, Ж. Колодуб, Н. Боевої, В. Кирейка, М. Стецюна, В. Пацери, С. Пілютикова, В. Птушкіна, Є. Станковича, Г. Ляшенка.

створений з урахуванням таланту та стилю гри Мели Тененбаум, та під враженням від виступу відомої альтистки. Автор демонструє широкий спектр можливостей альтя, використовує різноманітні прийоми, штрихи та ритми, щоб показати, на що здатний цей інструмент.

Квартетне мистецтво представлено Шістьма струнними квартетами (1925, 1926, 1932, 1946, 1965, 1968). Авторка пропонованого дослідження неодноразово виконувала Квартет № 4, присвячений 25-річчю з дня смерті М. Леонтовича та «належить до фольклорної лінії розвитку українського квартету» [109], на сценах Харкова, Одеси, Києва та інших міст.

Крім відомих альтистів і педагогів Харківської школи, на становлення альтового репертуару вплинули також два учні Дмитра Клебанова – Валентин Бібік та Володимир Птушкін.

Альтовий доробок *Валентина Бібіка* більш детально буде охарактеризовано в підрозділі 4.3, та все ж хочеться згадати Концерт для альтя і симфонічного оркестру № 2 ор. 104 – зразок симфонізованого циклічного альтового концерту (чотири частини, поєднані *attacca*). На сучасність підходу та новаторське сприйняття виражальних можливостей альтя в Концерті впливає залучення сонорно-алеаторичних прийомів, як наслідок, збагачення його технічного та темброобразного потенціалу. Так, для I частини характерне постійне трелювання та глісандування. II частина відзначена маркатним звуковидобуванням, та секундовими глісандо «під'їзди». Особливістю III частини є форшлаги. А четвертій – флажолетна гра, що надає звучанню ефемерності. Композитором розкрито і темброво-регістрові якості альтя, зокрема, глибина баска і напруженість, кричущість високого регістру.

Альтова спадщина композитора *Володимира Птушкіна* налічує Сонату для альтя та фортепіано, присвячену пам'яті вчителя – Дмитра Клебанова. Як зазначає М. Удовиченко, «вибір саме альтя, швидше за все, не був випадковим та пов'язаний з роллю альтя у творчій діяльності учителя (він, як вже вказувалося, протягом життя досить тривалий час працював в оркестрі

саме у якості альтиста)» [105, с. 70]. Крім того тембр альтя, що відомий семантикою скорботи, дозволяє композиторові не тільки висловити траур, але й передати широкий спектр почуттів та відтворити різноманітні музичні образи. Це пов'язано з тим, що альт може змінювати свій тембр у різних діапазонах, від м'якого і теплого до глибокого і драматичного. Грати прем'єрне виконання випала нагода М. Удовиченку, доценту кафедри оркестрових струнних інструментів та кафедри камерного ансамблю. Він поділився своїми особистими враженнями та спогадами про цей твір: «Це одна з найкращих сонат харківських композиторів, які я грав. Музика Володимира Птушкіна швидко просочується в твою уяву, коли ти граєш цю сонату, починаєш чути її незалежно від струн та пальців»²⁸. «Сонату В. Птушкіна “Пам'яті Д. Клебанова” <...> варто віднести до зразків, близьких класичному камерному ансамблю, оскільки альт і фортепіано є рівноправними його учасниками. Насправді ж, йдеться про дует двох митців – В. Птушкіна (фортепіано) і Д. Клебанова (альт)» – відзначає в Ю. Дедюля.

Серед видатних творів для альтя є «Lamentoso» для альтя та камерного оркестру *Сергія Турнєєва*, учня Валентина Борисова. С. Турнєєв є сучасним композитором, який продовжує традиції харківської школи. Композитор розповідав, що для нього цей твір має особливе значення. Він присвятив цей твір пам'яті своїх батьків. Вперше у Харкові «Lamentoso» прозвучало у березні 2016 року з камерним оркестром Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського під керівництвом професора Л. О. Холоденка, солістка – доцент кафедри камерного ансамблю та квартету Е. Купріяненко. Емма Купріяненко поділилася враженнями від виконання: «Основний мотив цього твору викликає відчуття ностальгії. Твір, який несе в собі теплоту і душевність, і в якому композитор щиро і відверто висловлює свою любов до батьків. Починається «Lamentoso» з монологу альтя, непомітно влітається партія оркестру, автор використовує дуже багато низького альтового регістру, більшість фраз виконуються на струні До,

²⁸ З особистої бесіди.

збільшені квартали передають роздумливі інтонації. Ця музика дуже сповідальна, звернута до пам'яті, до найвищих матерій. У «*Lamentoso*» присутній цілий калейдоскоп тем: є фольклорні інтонації, є імітація сопілочки, яка втілилася у флажолетах альту, присутні, як мені здалося, навіть гірські мотиви. З суто технічного боку, альт використовується тут практично на максимальну можливість цього інструмента, присутні і великі каденції, розгорнуті монологи, діалоги між альтом та оркестром також, звісно, присутні, але без суперництва, це сприймається, ніби дві людини розмовляють про найважливіше»²⁹.

Спочатку «*Lamentoso*» передбачався для солюючої флейти з оркестром, але після зустрічі з Ю. Ткановим був обраний саме альт, оскільки його тембр, за словами С. Турнеєва, «більш проникливий, драматичний, ліричний та володіє необхідними тембровими барвами»³⁰. Г. Косенко відзначає: «Філософський зміст поєднаний з рисами «концертності», що притаманна твору та проявляється через: «1) чільність альтового тембру, що немов «парить» над оркестром; 2) технічні труднощі (акордова техніка, подійні ноти); 3) превалювання сольної альтової каденційності (початок п'єси у вигляді глибинної, сповненої жалю мелодії альту *solo*, декілька подальших розгорнутих каденційних фрагментів). Показовим є й майстерне застосування двокомпонентності альтового тембро-регістру: використання крайніх регістрів – струни *C* та, у той же час, застосування верхніх регістрових зон» [57].

Висновки до Розділу 3

З огляду на те, що основний семантичний аспект тембру альту, «романтизація» («романтичний»), ми звернулися до альтової творчої спадщини Макса Бруха, написаній в пізній період творчості, що й цікавить нас в контексті даного дослідження.

²⁹ З особистої бесіди Е.Купріяненко з авторкою дослідження та студенткою класу М. Удовиченка Н. Сафіною..

³⁰ З особистої бесіди.

Отже, важливість творів Макса Бруха для альтового репертуару визначається кількістю і якістю цих творів, а також їхнім унікальним внеском у формування альтової музичної семантики під час романтичного періоду.

По-перше, важливо зазначити, що альтовий репертуар романтичного періоду не налічує багато творів у порівнянні з іншими сольними інструментами, такими, як скрипка чи фортепіано. Тому твори Макса Бруха для альту виділяються, оскільки вони розширюють репертуар творів для альту цього періоду. По-друге, ці твори представляють значний художній внесок в музичний світ романтизму. Вони сповнені виразності, драматизму та ліричності, що відзначало цей період. По-третє, важливість цих творів полягає у тому, що вони допомогли у визнанні альту, як сольного інструменту в контексті романтичної музики. Твори Бруха відобразили можливості альту в сольному виконанні та показали, що цей інструмент може бути на рівні з іншими солюючими інструментами того періоду. «Вісім п'єс» М. Бруха є різноманітним та захопливим твором, який демонструє майстерність композитора в написанні камерної музики. П'єси написані в різних жанрах і стилях, від романтичних балад до імпровізаційних етюдів.

Аналіз дав можливість виділити наступні семантичні аспекти темброобразу альту: альт має широкий спектр технічних прийомів, включаючи інтервальні стрибки, акорди, пунктирний ритм та співучу мелодію; використання різних тембрових можливостей: виконання більш яскраво та різко, щоб створити відчуття руху і динаміки – та м'яко (ніжно). Щоб створити відчуття спокою та гармонії; використовується для створення різних образів: образ декламаційного, рухливого та динамічного; контрастний образ ліричного, співучого та гармонійного.

Аналітичні спостереження стосовно твору М. Фелдмана «Альт в моєму житті» в межах пропонованого дослідження були націлені на фіксування тих параметрів твору, що призвели до пошуку нових якостей темброобразу альту,

як пошуку нових смислів музики. В свою чергу, ці пошуки увиразнились у семантичних та композиційних параметрах.

Так, розвиток циклу ілюструє, як роль альтя в якості соліста укріплюється від першої частини до фіналу від філірованих однозвуч і мікромотивів до розгорнутого монологу в четвертій частині. На наш погляд, це певним чином пов'язано з концепцією: незважаючи на те, що композитор позиціонує твір, як послідовність «окремих композицій», загальна драматургія твору демонструє зв'язок із сонатно-симфонічним циклом, де перша частина являє собою розгорнуту інтродукцію, друга має ознаки скерцо із *quasi*-вальсовою темою у ролі рефрену форми рондо. Третя, камерна, виконує функцію ліричної частини, а четверта частина носить «масовий» характер через акумулювання значних виконавських ресурсів. Водночас, спадкоємність із симфонічною драматургією зумовлена численними тематичними зв'язками на відстані, зокрема використанням тематизму першої частини в другій (тема «зозулі»), теми-пасажу альтя з другої частини в третій; *quasi*-танцювальної теми з другої частини – в фіналі (в ролі основи теми рондо).

Що стосується технологічних та семантичних параметрів «темброобразу інструменту», то відмова композитора від визначеної композиційної техніки не дає можливості дати однозначну дефініцію його методу роботи з матеріалом, втім не заважає простежити впливи існуючих композиційних технік, які ілюструє обрана композиція. Так, у мета-циклі «Альт в моєму житті» спостерігаються різновекторні впливи серіалізму з одного боку, та репетитивного мінімалізму, – з іншого. Ознаки серіалізму простежується у прагненні композитора закріпити за кожним інструментом певний спосіб артикуляції і певний тематичний елемент: так, в першій частині у альтя переважають протягнуті педалі із філіруванням тону (нагнітанням динаміки та її послабленням), у ударних – тремолуючий рокіт, у смичкових – окремі флажолетні тони або акорди чи звуки на *pizzicato*, у фортепіано – майже виключно кластероподібні акорди із м'якою атакою. В

результаті розвиток будується на постійному комбінуванні цих елементів в різних послідовностях, причому обмін матеріалом між різними майже відсутній.

З типово фелдманівських «лексем», які формують тембр альту в обраному творі, так само можна простежити і риси репетитивного принципу, оскільки кожен з тематичних елементів «The Viola in my life» в своїй простоті та повторюваності в композиції наближується до патерну, а весь виклад матеріалу, як наприклад, в першій частині, від початкового філірованого тону альту до тремоло великого барабану (бас-барабану) можна охарактеризувати як сет патернів, які в подальшому повторюються, перекомбінуються і варіюються.

Композиція «Альт в моєму житті» ілюструє особливий, але не новий тип мислення. І все ж наголосимо, що пошук нових сенсів пов'язаний з заглибленням в певний музичний матеріал, яке через тривалий час приводить до прориву, народження нового звучання. Доволі часто він зустрічається в межах драматургії медитативного типу. На відміну від принципу проростання, цей «прорив» майже не відстежується інтонаційно, хоча може передбачатися. Чим більше незмінних повторів патерну у інструмента, тим вірогідніше поява у нього нового тематизму (як, наприклад, в партії фортепіано в першій частині). Цікаво, що в новій концепції темброобразу альту майже не використовується вже доволі усталений «декламаційно-розповідний» тип виконавського висловлення, з чим ми пов'язуємо вихід за межі відомого та сталого.

Саме тому, незважаючи на епізодичність ролі солюючого альту в доробку М. Фелдмана, значущість його циклу не можна применшувати. Підтвердженням цього є вшанування цього твору послідовниками М. Фелдмана. Так В. Теразас в 2014 році написав мініатюру «Життя в моєму альті», яка вже своєю назвою відсилає до досвіду М. Фелдмана. Втім, її композиційний задум в певному сенсі дзеркальний фелдманівському – відсутня чітка нотна фіксація, партія альту ілюструє постійні зміни

артикуляції, широко застосовується мікрохроматика, різноманітне незвичне звуковидобування, різкі, пронизуючі (*ear-shaking*) tremolo. Водночас заявлена ним техніка варіювання «повтор – еволюція» (*repetition – evolution*) доволі близька до фелдманівського розгортання форми, де в повторі звичного раптово народжується нове.

У ХХ столітті в Україні відбулося значне зростання інтересу до альтя, як до сольного інструменту. Це було пов'язано з такими факторами: зростанням виконавської майстерності альтистів, створенням камерних оркестрів, розвитком традиційних жанрів та пошуку нових форм та засобів художньої виразності. Українські композитори зробили значний внесок у розвиток альтової музики, написавши ряд сольних творів для альтя, які продемонстрували нові виміри його характеристик. Завдяки творчості українських композиторів альт став більш шанованим і популярним інструментом в Україні. Важливою складовою розвитку альтової музики в Україні є дослідження та систематизація українського альтового репертуару. Розвиток виконавської майстерності альтистів є важливим фактором, який сприяє розвитку альтової музики. Також доведено, що взаємодія композиторів та виконавців, виникнення тандемів є необхідною умовою для створення високоякісного альтового репертуару.

Тож з точки зору семантики, яка фіксує постійні риси звукообразу інструмента, доведено, що альт у творчості харківських композиторів може звучати дуже по-різному. З одного боку, він часто використовується для створення ліричних, меланхолійних образів. З іншого боку, альт може звучати драматично, екстатично або навіть ексцентрично.

РОЗДІЛ 4

ФЕНОМЕН АЛЬТА В ОСТАННІХ ОПУСАХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТ.

Прембула. Тема «останнього слова» в мистецтві

*«Лебедині пісні – оголення анатомії власної душі,
її покайні молитви у передвір'ї холодного дихання вічності.»*

Савицька Н.

В творчості композиторів є опуси, які завершують увесь процес. Для нових поколінь виникає інтерес, що ж вони в собі акумулюють. Чому й чим є цікавим останній опус? З точки зору «останнього слова» музичний твір завжди представляє інтерес для цілісного сприйняття творчості композитора (перший твір як рото, останній – як своєрідний підсумок). Іноді можемо говорити про духовний заповіт; в деяких випадках це квінтесенція того, що було притаманне творчості раніше; іноді останній опус – вихід на новий стильовий рівень (деколи – принципово новий). Найцікавішим є той факт, що нерідко останні опуси пов'язані з альтовим тембром, зокрема – в творчості композиторів ХІХ–ХХ ст. Можна навіть спостерігати відособленість альтового тембру в пізній творчості композиторів обраного періоду

Останні твори «художників», створені в пізній фазі їхньої творчості, є своєрідними «відбитками душі» на полотні або в музиці. Ці твори пронизані глибокими роздумами та відображають життєвий досвід митця. Вони стають своєрідним звітом про те, як митець бачить світ, себе і свою роль в ньому у власному переживанні наближення кінця, бо як зазначає Н. Савицька, «...думки про невідворотність відходу у Вічність кардинально змінюють самосвідомість, надають ваги кожній миті спливаючого часу» [96, с.231].

Так, «останнє слово» в мистецтві є відображенням зрілості та еволюції творця, його думок і поглядів. Ця концепція створює можливість відчутніше сприйняти сутність твору, спонукаючи глядачів та слухачів до глибоких

роздумів над життям, смертю, митцем та його спадщиною. В «останньому слові» мистецтво спроможне виразити найважливіші ідеї через витончений вибір слів, звуків або образів. Це може бути дорогоцінним ключем для розкриття глибоких філософських або моральних питань, які стосуються не лише автора, але й публіки.

Концепція «останнього слова» також запрошує глядачів та слухачів долучитися до процесу інтерпретації. Вони можуть поглибити своє розуміння твору, виокремивши його ключові моменти. Це може стати початком нових дискусій, аналізів і тлумачень. Таким чином, «останнє слово» в мистецтві – це не лише завершення твору, а й початок нових роздумів і споглядань. Воно може стати поштовхом для пошуку глибоких істин і вираження найскладніших емоцій через мову, музику або образотворче мистецтво.

«Останнє слово» з філософської точки зору може сприйматися як символічний акт, важливий не тільки у мистецтві, але й у загальному розумінні людського існування. Це може вказувати на прагнення до завершеності, внутрішнього підсумку і вираження остаточних думок або ідей.

Дану концепцію добре можна прослідкувати на прикладі останнього незавершеного твору в Вольфганга Амадея Моцарта «Реквієм» *d moll* op. 626.

Цей твір являє собою виразне музичне свідчення глибини душі композитора, його роздумів над життям та смертю, а також спробу виразити свої останні думки через музику. «Реквієм» включає в себе багато стильових якостей, засобів виразності та філософських аспектів, які роблять його особливим і значущим у контексті останнього слова Моцарта.

Засоби виразності, які композитор використовує у «Реквіємі», включають багатоголосу оркестрову обробку, виразні модуляції, різноманітність музичних стилів. Вони допомагають підкреслити драматичний характер твору та передати глибокі релігійні та емоційні почуття композитора. «*Lacrimosa*» стала символом твору, її мелодійна лінія

та контрапункт викликають зворушення та задумливість. Засобами музичної виразності Моцарт втілює найглибші почуття людської душі – внутрішні хвилювання, глибокий сум і страждання. Увесь твір пронизаний високим гуманізмом, відданою любов'ю до людини та щирим співчуттям до її страждань.

Серед основних тем «Реквієму» – смерть, судний день, спасіння душі. Твір можна розглядати як спробу композитора переосмислити життя та смерть, висловити свої останні думки та почуття перед великою невідомістю.

З філософської точки зору «Реквієм» Моцарта може бути розглянутий, як його останнє слово, яке виражає його відношення до буття та життя. Твір вражає глибоким духовним змістом, рефлексією над вічними питаннями, прагненням до розуміння та примирення. Музика стає засобом виразу внутрішнього світу композитора, його способом передати найглибші почуття та думки.

Загалом, останні опуси митців є своєрідною «картиною душі», яка відображає їхнє внутрішнє світосприйняття, ставлення до життя та смерті, а також підсумовують їхній творчий шлях.

4.1. «Лебедина пісня» Бели Бартока: Концерт для альту з оркестром

«Лише в зрілі роки ми досягаємо справжнє почуття міри, ту золоту середину, яка дозволяє найбільш повно втілити нашу індивідуальність» Б. Сабольчі

Бела Барток (1881-1945) – угорський композитор, який вніс значний вклад у розвиток музичної культури ХХ століття. Він був не лише талановитим композитором, а й піаністом, педагогом та музикознавцем-фольклористом. Барток поєднував у своїй творчості традиції класичної музики з елементами народної музики та був одним із перших композиторів, які звернулися до дослідження та використання фольклору в академічній музиці. Це один із найоригінальніших та найвпливовіших композиторів ХХ століття. Творчість Бартока мала значний вплив на розвиток музики ХХ

століття. Його музика відрізняється яскравою індивідуальністю та оригінальністю.

Бела Барток створив велику та різноманітну музичну спадщину. Його твори охоплюють широкий спектр жанрів, від опери та балету до симфонії та камерної музики: одноактну оперу, два балети, симфонію, симфонічні сюїти, кантату, три концерти для фортепіано, два – для скрипки, концерт для альту з оркестром, шість струнних квартетів.

Багато музикознавців присвятили свої дослідження життєтворчості композитора. Їхні дослідження охоплюють широкий спектр тем, від біографії до його музичного стилю. Серед них: Л. Александрова [2], А. Геді [16], Л. Нейчева [83], Р. Hughes [147]. Ці розвідки дають всебічне уявлення про композитора, його творчість, музичне мислення та композиторський стиль.

Щодо питання стилю в творчості Б. Бартока варто згадати статтю дослідниці А. Геді [16]. Вона підкреслює, що у творчості композитора присутній яскравий національний (угорський) стиль. Дослідниця пропонує власне визначення угорського національного музичного стилю, як «трансконтинентальне синтетичне явище з надскладним ритмоінтонаційним комплексом». Щодо творчості Б. Бартока виділяє такі риси [там само, с.263]:

1. «Поліладовість з опорою на архаїчні лади народної угорської музики» (ладове багатство музики Б. Бартока заведено розділяти на діатонічну і хроматичну системи);
2. «Ритмоінтонаційна сфера підпорядкована законам угорської мови»: це відбивається у наголосах на перший склад у слові, доволі різких, таких, що наче обриваються до кінця фрази. (Це стосується також акцентуації, що призводить у музичній структурі до ритмічних укрупнень або скорочень, ритмічної та метричної нерегулярності, зміни динамічної шкали);
3. Втілення жанрових особливостей стилю «вербункош», народно-пісенних жанрів «(святкова стихія народної музики, плачі, голосіння, хорали, декламаційно-мовленнєві та магічно-ритуальні форми народної музики»);

4. «Композиційні особливості, не характерні для європейських композиторів (неординарне використання динамічного діапазону» [там само, с.264], здебільшого у зв'язку з кульмінаційними зонами, та неординарними кульмінаціями);

5. Полістилістика, як результат взаємодії із західноєвропейською та слов'янською культурами: «різні види мелодійного мислення композитора: мелодії традиційного класико-романтичного типу» [там само] (за своєю інтонаційною організацією та закономірностями її розвитку), мелодії докласичного та барокового типу (маються на увазі нескінченні мелодії з варіативним монотематичним розвитком), мелодії поспівочної структури та поспівочні зчеплення різної ладової природи (які йдуть від народнопісенної традиції).

Всі ці риси є характерними для творчості митця. Вони проявляються у всіх його творах, незалежно від жанру.

Також слід згадати й слова Л. Нейчевої, яка зазначає, що: «Бела Барток був серед тих музикантів-реформаторів, які свідомо бажали вивести європейську музику зі звичної колії пізньоромантичних традицій. З цією метою він рішуче розсовував рамки тональної системи, оновлював і динамізував мелос, ритміку, ладовий та тембральний розвиток. Барток шукав джерела оновлення в архаїчному, тобто неминуче локальному музичному фольклорі, аналогічно до того, як це здійснювали паралельно йому І. Стравінський, Л. Яначек, К. Шимановський, а згодом К. Орф, Г. Свиридов, Дж. Крамб...» [83, с.134]. Стиль Б. Бартока розвивався протягом усієї його творчості, та був не стабільним, а динамічним, оскільки композитор постійно експериментував та шукав нові музичні рішення. О. Жарков відмічає наступне, що: «зміни музичної мови відбиваються і на її синтаксисі, зокрема й на тембровому» [35, с. 75]. Так, тембровий синтаксис Бартока змінювався протягом його творчості. У ранніх творах він був відносно простим, але з часом ставав все складнішим. В деяких творах композитора можна побачити

тенденцію до просвітлення тембрової композиторської мови, але в інших – до згущення ладогармонійних барв.

Пізня музика Бартока характеризується поверненням до народно-національної сфери образів. Це пов'язано з тим, що, як зазначає Н. Швець: «... в завершальний творчий період відбувається звільнення від нав'язливої ідеї про нестійкість і дисгармонійність людського буття» [118, с. 18].

В останніх опусах композитор здійснив грандіозний синтез усіх своїх ідей та досягнень, що зробило його музику доступною для більшої кількості людей. Ідеали краси та стрункості допомогли композитору подолати труднощі останніх років життя й залишити після себе спадщину, яка продовжує хвилювати людей і сьогодні.

Б. Сабольчі [85] поділяє творчість Б. Бартока на наступні періоди: неофольклорний (1907–1918), експресіоністський (1918–1926), «геометрично конструктивного стилю» (1926–1939), та «гармонійний», завершальний (1939–1945). Дослідник відмічає наступне: «ніколи не писав так мелодійно і доступно» [91, с. 70], та, узагальнюючи свої спостереження, виокремлює наступні аспекти пізньої творчості Б. Бартока: «гармонічним» (прозоріша вертикаль), складноладові утворення підкоряються функційним тяжінням, оркестровка з графічної перетворюється на живописну, поліфонія використовується менше і обережніше.

Н. Швець характеризує пізній стиль Бартока наступним чином: «В пізній період творчості композитор самотньо втілює романтику самотності, страждання, безвиході, холодності крижаного жорстокого світу» [118, с. 18]. Крім бажання збагатити та розширити сферу лірики, композитор виявляє постійний інтерес до розвитку бурлескного та інфернального типів скерцозності.

З огляду на тему нашого дослідження, звісно творчість Б. Бартока зацікавила нас з точки зору останнього опусу, Альтового концерту для альту та оркестру *a-moll*.

Альтовий концерт Б. Бартока – це вершина концертного репертуару альтиста. Альтова партія вимагає від виконавця досконалої техніки та артистизму, оскільки вона містить блискучі пасажі, подвійні ноти, високі регістри, складні ритми та динамічні контрасти. Альтовий концерт є одним із найскладніших творів для альту та важливим твором у музичній культурі, оскільки він сприяє популяризації альту, як солюючого інструмента.

Інструментальні концерти займають важливе місце в творчості композитора. На його творчому рахунку три фортепіанні, два скрипкові концерти, дві скрипкові рапсодії з оркестром і незакінчений концерт для альту.

У 1945 році, одразу після закінчення Другої світової війни, Б. Барток почав роботу над Альтовим концертом. Твір належить до пізнього періоду його творчості і відображає важкі переживання композитора про долю своєї батьківщини, яка була в руїнах. Як зазначає М. Кугель, «ці думки лягали на папір скорботними рядками музики» [151, с. 155].

Барток був майстром нових ідей, і його Альтовий концерт є яскравим прикладом його таланту. Цей твір є цінним внеском у альтовий репертуар і відкрив нові можливості для цього інструмента. Барток не встиг завершити два свої останні твори: Концерт для альту з оркестром та Концерт для фортепіано з оркестром № 3. Причиною цього стала його передчасна смерть від лейкемії 26 вересня 1945 року. Альтовий концерт Бартока – твір, який часто розглядається як його прощальне слово. Твір має скорботний і трагічний характер. Так, М. Кугель пише: «Мабуть, є в голосі альту щось таке, що змусило двох найвидатніших композиторів нашого століття (мається на увазі Б. Барток і Д. Шостакович) доручити йому заспівати їхню «лебедину пісню» – пісню скорботи, трагедії, мужності» [151, с. 154].

Вільям Прімуоз, який замовив Альтовий концерт, високо оцінив твір і часто виконував його. «Можливо, найвідомішим з моїх замовлень є концерт Бартока... У музичному плані концерт Бартока мав великий успіх. Я грав його більше, ніж будь-який інший концерт, навіть Волтона» [141, с. 10].

Барток вагався, перш ніж прийняти замовлення. Композитор вважав, що не знає достатньо про можливості альту, як сольного інструмента. Щоб змінити його думку, Прімуоз запросив Бартока на свій концерт у Нью-Йорку, де він виконав Концерт для альту з оркестром В. Волтона. Хоча Барток так і не зміг бути присутнім на концерті Прімуоза в Нью-Йорку через погіршення здоров'я, він прослухав радіотрансляцію концерту. Концерт справив на нього сильне враження, і він був шокований тим, як Волтон використав потенціал альту.

Б. Барток розпочав роботу над Альтовим концертом у серпні 1945 року. Він планував завершити чернетку до початку вересня, оркестровку до кінця вересня, а в крайньому випадку – до жовтня. Одночасна робота над двома концертами (що було нехарактерно для його творчого методу) давався композитору нелегко. Причиною цього також було погіршення здоров'я композитора. З самого початку роботи Барток приділяв більше уваги Третьому концерту для фортепіано з оркестром (він мав бути подарунком для дружини-піаністки), незважаючи на те, що він був неоплачуваним і створювався за власною ініціативою. А. Городецький також відзначає, що: «... такий нерівномірний розподіл зусиль композитора в роботі над цими творами мав і суто психологічний момент – відкласти більш складний твір на останній момент. Будучи прекрасним піаністом, Барток добре знав можливості цього інструменту, тому Фортепіанний концерт дався йому дався йому набагато легше, ніж робота над альтовим концертом» [145, с. 270].

Як згадувалося раніше, концерт був недописаний композитором, але залишилися чернетки. Барток був композитором, який мислив оркестрово. Тому він часто починав роботу над новим твором з оркестрового чорнового варіанту, а не з клавірної версії. Це було характерно для його пізньої творчості. У монографії І. Уйфалуші [110] «Бела Барток. Життя і творчість» відзначено: «Партитура Альтового концерту, очевидно, є відображенням пізньої, але не остаточної стадії роботи над твором» [110, с. 356].

Альтовий концерт має кілька редакторських версій. Найпоширенішою є перша, створена Тібором Шерлі (композитором, альтистом). Редакторська робота Шерлі над рукописом була надзвичайно складною та відповідальною. І. Уйфалуші справедливо відзначив: «Історія музики буде вдячна Тібору Шерлі за його працю. Завдяки йому ми маємо уявлення про альтовий концерт» [102, с. 356]. Шерлі розпочав роботу над партитурою з ретельного вивчення рукописного матеріалу й працював над редакцією з Вільямом Прімроузом. Композитор проаналізував його та розташував у тому порядку, який, на його думку, був найбільш логічним. На основі цього композитор створив партитуру, в яку були вписані всі існуючі голоси. У чернетках Б. Бартока були вказані точний час тривалості кожної частини. Так, перша частина мала тривати 10 хвилин 20 секунд, друга – 5 хвилин 10 секунд, а третя – 4 хвилини 45 секунд. Версія Шерлі характеризується приблизно однаковою тривалістю всіх трьох частин, що залежить від темпів, обраних виконавцями. Партія альту також не здобула суттєвих змін. У цілому, сольна партія є ключовим елементом драматургії концерту. Майже завжди виступає в ролі основоположника тем (крім однієї теми в третій частині), а всі інші теми оркестру розвиваються з неї. Отже, завдання Тібора Шерлі полягало не тільки в оркеструванні за клавіром, а й у компонуванні його остаточної форми, внесенні темпових і динамічних позначень, доповненні гармонізації та уточненні багатьох технічних деталей. Т. Шерлі працював над альтовим концертом протягом чотирьох років, прем'єра твору відбулася 2 грудня 1949 року. Прем'єру виконав Вільямс Прімроуз разом із Симфонічним оркестром Міннеаполіса під керівництвом Антала Дораті. Виконання Прімроуза встановило стійку традицію інтерпретації цього твору.

Крім оркестровки Тібора Шерлі, існує ще одна редакція Альтового концерту Бартока, створена його сином Пітером Бартоком спільно з дослідником Полем Ньюбауером (1995). Ця версія також є важливою, оскільки вона максимально відповідає авторському тексту. Також відомі редакції Е. Страхова, N. Dellamaggiore, С. Erdelyi.

М. Удовиченко, відмічає ще одну сучасну інтерпретацію: «Нещодавно відбувся концерт відомої німецької альтистки Табеї Цимерман з гельсинським оркестром, під час якого вона презентувала власну версію відомого твору. Як розповіла солістка, вона мала честь отримати для вивчення рукопис концерту і зробила спробу максимально зберегти авторську автентичність. Є підстави вважати, що ці пошуки «бартоківської істини» будуть продовжені» [105, с. 50].

В українському музикознавстві слід відзначити зацікавленість темою інтерпретації Концерту для альту з оркестром Б. Бартока. Так в 2009 році в Києві вийшла друком книга М. Кугеля «Шедеври інструментальної музики» [70], в якій є розділ присвячений вивченню Концерту. Слід відзначити наукові розвідки Д. Гаврильця (кандидатська дисертація «Європейський альтовий концерт: Генезис, еволюція, жанрові моделі» (2012 р) [15]). Того ж 2012 року було опубліковано статтю В. Буграк «Драматургічний потенціал Концерту для альту з оркестром Б. Бартока альту з оркестром» [12]. В. Буграк [12] детально вивчила рукопис Альтового концерту та вказує на те, що він складається з чотирьох частин, налічує шістнадцять сторінок, з яких тринадцять містять музику концерту. Дослідниця відмічає, що рукопис концерту є фрагментарним і не послідовним. Партія сольного альту є єдиною завершеною, а вказівки з приводу оркестровки є дуже лаконічними. Також варто відмітити дослідження А. Городецького – кандидатська дисертація «Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість» [17] та статтю «Bartok's concerto for viola and orchestra: figurative and semantic aspects of the composition» [145]. Серед зарубіжних досліджень, присвячених Альтовому концерту Бартока, найважливішою є монографія Дональда Моріса «Концерт для альту з оркестром Бартока. Чудова історія його лебединої пісні» (2004) [154]. Автор монографії, професійний альтист, також створив власну редакцію концерту.

У роботі М. Кугеля [151] вже наведено докладний композиційний аналіз Альтового концерту Бартока. В межах пропонованого дослідження ми

розглянемо концерт з точки зору інтерпретації тембрового амплуа виконавцем.

Погоджуючись з М. Кугелем, вирізнімо такі основні особливості Альтового концерту:

- структура циклу концерту на перший погляд відповідає традиційній тричастинній формі з традиційним темповим співвідношенням частин. Однак перша частина, яка є найдовшою і написана в повільному темпі (*Moderato*), вносить деякі зміни в цю структуру. Повільний темп першої частини створює відчуття драматичної напруги, яка розтягується у часі. Тож Концерт a-moll для альту з оркестром має три частини – *Moderato*, *Adagio religioso (Lento)* та *Allegro vivace*. Частини з'єднуються зв'язками-інтермедіями, також у циклі є альтова каденція перед другою частиною. Щодо форми частин: Перша частина має риси сонатного *Allegro*, Друга – проста тричастинна, Третя – близька до рондо;

- композиційно-драматургічна побудова концерту характеризується відсутністю перерв між частинами (*attacca*). Це створює відчуття безперервного розвитку та єдиної цілісної форми, без чітких кордонів між частинами;

- особливістю драматургії Альтового концерту є монотематизм. Альтова партія, яка була повністю завершена композитором, є основою драматургії Альтового концерту Бартока. Однак навіть у ній є деякі недоліки, такі, як відсутність зазначених Бартоком вступів до частин у виконанні альту соло та деяких інших фрагментів. Речетативність, імпровізаційність та декламаційність – важливі фактори драматургії концерту. Вони створюють відчуття драматичного напруження та сприяють розвитку музичної форми та створенню образного змісту твору. М. Кугель вважає, що музика вступу до I частини концерту, а також усієї частини, є людським мовленням: «Як людина, якій від болю не вистачає повітря, захлинається, так і музика, ще практично не встигнувши розпочатися, одразу зривається на крик і, не витримавши напруги, обривається» [151, с. 155]. Також варто згадати

декламаційно-імпровізаційну каденція першої частини, що є центральним епізодом, та кілька речитативно-мовних епізодів в III частині, які М. Кугель вважає схожими на розповідь схвильованої людини в прискореному темпі;

– слід відзначити релігійну символіку в концерті, яка є одним із ключових елементів, що формують його образний зміст. М. Кугель пише: «Загалом, як інтонаційна, так і ритмічна символіка цього концерту явно пов'язана з релігійною символікою Ренесансу і Бароко... адже закодований підтекст як цього, так і багатьох інших творів Бартока не викликає сумнівів» [151, с. 164], і далі: «Релігійна символіка – який божественно дивний збіг у двох прощальних творах двох геніїв – Д. Шостаковича і Б. Бартока» [там само]. А. Городецький і взагалі називає першу тему – «темою Христа» [145, с. 272], далі розтлумачує це наступним: «що з огляду на вагомість історичної семантики та напруженість драматичної дії тема першого сюжету слугує Б. Бартоку символом релігії та духовно-моральних якостей, важливих для людини у воєнні роки, а особливо в період його завершення, з його очікуваннями, надіями, сумнівами і в одночасне виснаження» [там само]. Тож можемо зробити висновок, що звернення до духовної та релігійної символіки в Альтовому концерті Бартока є проявом його філософського розуміння світу та життя. Композитор, відчуваючи наближення власної смерті, шукав опору в духовних цінностях;

Альт у Концерті Бартока має різноманітні темброобрази, що створюються за допомогою різких змін характеру музики, темпів та регістрових зіставлень. Популярність цього концерту серед виконавців впливає на великий потенціал альту і підносить його на рівень скрипки та віолончелі, які давно визнані, як сольні концертні інструменти.

Для повноцінного і глибшого розгляду питання темброобразу альту в даному Концерті, звернемося до виконавської інтерпретації В. Прімоуза та з'ясуємо, як вона вплинула на темброобраз інструмента. Може виникнути питання, чому ми обрали саме дану виконавську інтерпретацію? У. Прімоуз був альтистом, що віддзеркалено в його виконанні – по-особливому

«повнокровному» та виразному, з багатьма обертонами –, а його технічна майстерність не поступається скрипковій. Альт, який у цьому концерті є головним героєм, розкриває всі свої можливості, як сольо-концертного інструменту. Ось про що мова:

- виразність досягається за рахунок використання широкої, «альтової» вібрації, яка надає тембру альту більшої повноти та емоційності;

- також важливу роль відіграє артикуляція, яка у В. Пріроуза чітка й активна. Вона дозволяє йому передати всі нюанси музики, від ліричних до драматичних;

- «повнокровність» досягається за рахунок використання так званого відчуття «ваги смичка», яка дозволяє альту звучати більш глибоко. Також важливу роль відіграє повільна швидкість смичка, яка дозволяє В. Пріроузу досягти соковитого та густого звучання;

Саме цей комплекс виконавських засобів дозволяє нам назвати виконання У. Пріроуза «альтовим».

Перша частина концерту (Moderato) – це філософські роздуми, які поступово набувають більш експресивного характеру. Початкова тема, яка звучить у альту соло, є основою цього роздуму. Вона розвивається і змінюється, відтіняючись динамікою численних віртуозних пасажів.

У виконанні У. Пріроуза можна виділити такі характерні риси:

- «грунтовна» гра – грає з великим почуттям відповідальності та внутрішньої сили;

- глибина звуку – володіє глибоким і багатим тембром. Його гра не тільки виразна, але й має велику технічну майстерність;

- підкреслена артикуляція навіть у швидких місцях – завжди чітко артикулює, навіть у найскладніших пасажах. Це дозволяє йому передати всі нюанси музики, від ліричних до драматичних;

- тенденція до уповільнення темпів – іноді уповільнює темпи, щоб підкреслити певні моменти музики. Це може бути пов'язано з його

прагненням до глибини та емоційності. Так, в *Un poco meno mosso* за темпового позначення 84-88, виконавець перебуває в межах 60;

- більш вільне трактування динаміки – не завжди дотримується виписаної динаміки;

Друга частина (*Adagio religioso*) є ліричним центром Альтового концерту Бартока. Ця частина є однією з найкрасивіших у концерті. Наспівна тема, пов'язана з інтонаціями угорських пісень. Альтист має чудову можливість «блиснути» повнотою та насиченістю звучання в цій частині. Характер музики, спочатку напружений та драматичний, з часом стає просвітленим та піднесеним. Цей контраст відображає внутрішній конфлікт, який є темою концерту. М. Кугель відзначає присутність молитовності та «темний й мужній характер звучання альтя».

У виконанні В. Примроуза можна відзначити наступне:

- альтовий тембр, який є основоположним в образному змісті досягається за рахунок використання широкої вібрації та артикуляції;

- дуже стримане виконання, яке підкреслює ліричний характер музики – часто використовує *rubato*;

- незвичне трактування *poco agitato*, яке звучить більш м'яко та ніжно;

- використовує широкий діапазон динаміки, щоб передати всі нюанси музики;

- більше опорних нот, які допомагають створити більш стійку та емоційну основу для виконання – часто робить акцент на опорних нотах, щоб підкреслити структуру музики;

- використання тембру альтя в високому регістрі в ролі м'якого та ліричного, а не напруженого та різкого

Третя частина (*Allegro vivace*) – це яскравий та рухливий фінал. Ця частина є селянським танцем у дусі угорського *tempo giusto*. Він виражає радість буття. Частині властива рапсодійність. У ній багато танцювальних ритмів угорського фольклору, які створюють атмосферу веселощів та свята.

У середньому епізоді звучання квінт асоціюється з тембром волинки, що створює додатковий колорит. Загалом фінал є яскравим, рухливим, моторним та віртуозним. Він є кульмінацією концерту і залишає у слухачів незабутнє враження.

У виконанні В. Пріроуза фінал Альтового концерту Бартока звучить особливо яскраво та експресивно, що досягається за рахунок:

- легкості та чіткості виконання, які підкреслюють танець як жанр;
- підкреслена артикуляція, яка допомагає передати ритмічні та динамічні нюанси музики;
- фіналоцентризм – грає фінал з особливою енергією та динамічністю, що робить його кульмінацією концерту;
- тенденція до заміни спіккато на деташе, яка створює більш гладкий і злитий звук;

Виконання В. Пріроуза Альтового концерту Бартока характеризується використанням широкого спектру тембрових засобів, які дозволяють йому створити глибоке і насичене звучання, що є характерним для альту і є основою справжнього альтового концертного стилю. Також його виконання відрізняється від інших інтерпретацій тим, що він використовує більш широкий спектр тембрових засобів, щоб передати всі нюанси музики. Це дозволяє виконавцеві створити більш виразне і захоплююче виконання, яке відображає справжній характер альту, як інструмента.

Темброобраз альту є однією з його найважливіших характеристик. Він відрізняється від тембру скрипки, будучи більш глибоким і насиченим. Цей тембр ідеально підходить для передачі різних емоцій, від лірики до драматизму.

4.2 Темброобраз альту у Струнному квартеті № 3 Б. Бріттена³¹

Творчість Бенджаміна Бріттена викликає величезний інтерес для будь-якого музиканта в незалежності від спеціалізації. Будучи композитором, в

³¹ Матеріал підрозділу є основою статті авторки дослідження [100].

першу чергу, оперного жанру, він залишив величезну кількість інструментальних творів. Його творчість у межах англійського мистецтва має особливу цінність, тому що після досить великої перерви саме з нього у ХХ ст. розпочалося відродження. Його мистецтво відмічене єдністю ідейно-художніх категорій – національного та сучасного. В історії англійської музики вважається, що лише Г. Перселл зумів узагальнити досвід й досягнення мистецтва свого часу, синтезуючи з особливостями національної традиції і національної культури. Б. Брітен, як найповніше виразив ідеали епохи та утілював в своїй творчості ідейні та художні спрямування декількох поколінь англійських композиторів. Крім того, спілкування з провідними композиторами і видатними виконавцями сприяло написанню творів, які є перлинами репертуару музикантів різних спеціалізацій. Окремою темою відносно творчості Б. Бріттена постає проблема стилю, тож можна виділити у тому числі пізній період, до якого і відноситься Струнний квартет №3.

Композитор залишив велику творчу спадщину, його перші твори датуються 1928 р., останні – 1976-м. В його творчому шляху (48 років) не було несподіваних та раптових поворотів, йому були невідомі роки мовчання й кризи. Вже на початку творчого шляху позначаються характерні риси мислення композитора, які проявляються аж до останніх років творчості, – інтерес до камерної музики (різними камерними складами), варіаційність як принцип тематичного розвитку, формоутворення та жанрова визначеність музичного матеріалу. Разом з цим саме у вокальній музиці індивідуальний стиль композитора формується раніше та інтенсивніше. У інструментальній творчості 30-х рр. можна простежити інтерес до того або іншого інструменту, для кожного з яких композитор пише цикл творів.

У 30-і роки – період формування особи композитора – удосконалює навички на вивченні партитур В. Моцарта і Й. Брамса, випробовує інтерес до сучасного мистецтва (музика І. Стравінського, А. Шонберга, А. Берга). Також в цей період великий вплив на стиль письма Б. Бріттена мали творчість Г. Малера і Д. Шостаковича. Першим досягненням цього творчого

періоду стала опера «Пітер Граймс», до цього часу він освоїв чи не усі жанри.

Кінець 30-х і початок 40-х – важливий рубіж в творчості композитора. Пригнічений війною в Іспанії, фашизмом в Німеччині, композитор вимушено залишає Англію та переїжджає в Америку. Митець жив в США та Канаді, серед його друзів – А. Коппленд, С. Кусевицький. Саме тут, далеко від батьківщини, він зрозумів наскільки великий національний чинник в його творчості. Повернувшись до Англії, він влаштував театр в м.Олдборо й упродовж трьох десятиліть опера була в центрі уваги композитора (за цей час написано 18 опер, кожна наділена індивідуальними жанров-стильовими та семантичними рисами).

Пізній етап в творчості Б. Бріттена характерний пошуками в області оперного театру, прагненням знайти максимально гнучку форму сучасного спектаклю. Його пошуки привели до написання притчі – одноактної опери, що розігрується ченцями на відкритому майданчику («Ріка Керлью», «Блудний син»). Цей жанр менший за масштабами, ніж камерна опера, але в ньому більше концентрації вираження. Бріттенівська притча – особливе явище, він хотів надати притчі характер ритуального дійства, прагнув стилізувати її під церковний обряд і наблизити до церковного міраклю.

Б. Бріттен написав три квартети, перші два, як і опера «Пітер Граймс» було пов'язане з 250-ою річницею смерті Генрі Персела. Проте, Третій квартет написаний 30-ма роками пізніше в 1975 у Венеції, уперше виконаний через два тижні після смерті Б. Бріттена в 1976 р.

Струнний квартет №1 (*D-dur*, op.25), присвячений місис Елізабет Спрег Кулід, був дуже швидко написаний. Спочатку був намір присвятити його Гріллер-квартету, але оскільки композитор був вимушений поїхати в Америку, задум не здійснився. Митець вважав, що перший квартет був його «кращим твором», і ми повинні віддати належне, що рецензенти оцінили твір, як дещо нове, хоча й твір зазнав критики з боку влади. Прем'єра відбулася в Лос-Анджелесі 21 вересня 1941 р., після чого критик «Таймс»

написав: «Відчуття, неначе він почав просуватися від легкого виконання в деяку нову фазу розвитку в його думці, за якою спостерігатимуть з цікавістю». Рецензенти продовжували описувати музичну ідіому, як «нетрадиційну» та «експериментальну» з її «різко протиставленими елементами» [цит. за 150]. У творі простежується сильний вплив неокласичності І. Стравінського та А. Копленда, які підтримували Б. Бріттена в цей час.

Струнний квартет №2 *C-dur*, op.36 – був написаний в 1945 році, композитор вже повернувся з Америки. Робота була замовлена і присвячена покровительці мистецтв Марії Беренд. Вперше квартет був записаний на диск в 1946 році, та Б. Бріттен сам виконав партію альту у складі Зорян-квартету. У другому квартеті найбільше вражає легкість та світла тем брика (після «темних» барв опери «Пітер Граймс» і циклу пісень «Сонети Джона Донна»). Перша частина написана в сонатній формі, незвичайне в тому, що перша і друга тема дають початок третій темі. Друга частина була описана, як «нічна музика», але вона не схожа на «нічну музику» Б. Барток, вони дуже різні за своїм характером. Усі чотири інструменти грають з сурдинами. Третя частина більша, ніж дві попередні разом узяті. Її назва «Чакона» відсилає до творчості Г. Перселла. Вона складається з теми і 21 варіацій, розділена на чотири секції сольних каденцій для віолончелі, альту і першої скрипки.

Передуючи аналіз власне Третього квартету, позначимо риси композиторського стилю Б. Бріттена, які є важливими для досягнення темброобразу альту.

1. Паритетність вокального та інструментального начал в творчості композитора все ж не виключає великої уваги до інструментальної складової (звучання інструментів, склад, супровід).

2. Дуже важливо, що він завжди був націлений на виконавця та писав інструментальні твори під замовлення.

3. Його творчість акумулювала в собі усю попередню традицію англійської музики.

4. Стилю Б. Бріттена притаманна єдність упродовж усієї творчості, існує однорідність стилю (немає різких зрушень, перепадів).

5. Відчувається захопленість традиціями народної музики, що увиразнено у філігранній прописаності інструментальних складів (супровід), прагненні до фактурної прописаності усіх голосів в інструментальних партитурах.

6. Тонка інструментовка, деталізація партитури. Не дивлячись на усі можливості використати модернові прийоми в творчому процесі, у нього простежується схильність до академічної стилістики викладу.

Все вищезначене вплинуло на формування темброобразу альта у останньому, Третьому квартеті, *виконавський аналіз* якого представлено нижче.

Струнний квартет №3 *G-dur*, op. 94, написаний восени 1975 року. Ця композиція належить до останніх опусів Бріттена і, водночас, є його останнім інструментальним опусом. Між написанням цього квартету і двома попередніми, створеними на початку 1940-х років, минули десятиліття.

Твір був створений на замовлення квартету «Амадей», знайомство з колективом сталось під час фестивалю в Альдебурзі. З іншого погляду, звернення Б. Бріттена до камерного жанру струнного квартету через тридцять років після написання перших двох квартетів, дійсно, може бути предметом цікавості щодо його почуттів та мотивації. Тим більше, що існує кілька можливих пояснень для цього. По-перше, з течією часу композитори часто переглядають власний стиль. Якщо на початку своєї кар'єри Бріттен був спрямований на експерименти зі звучаннями та створенням великих симфонічних форм, то згодом він, може, був зацікавлений у більш інтимних формах музики, таких як камерні твори. По-друге, особисті обставини та спілкування з іншими музикантами можуть вплинути на вибір жанру. У цьому конкретному випадку, можливо, зустріч з квартетом «Амадей» на фестивалі в Альдебурзі та їхнє прохання написати квартет стали важливими факторами, які спонукали Б. Бріттена до створення цього твору.

Зазвичай композитори мають різні етапи у своїй кар'єрі, і їхні музичні інтереси можуть змінюватися з часом. Написання третього струнного квартету Бріттеном може бути виявом його бажання повернутися до цього жанру після десятиліть зосередженості на інших жанрах музики.

Перші чотири частини були написані в його будинку в Олдборо, п'яту ж частину Б. Бріттен закінчив у Венеції. Композитор присвятив Квартет №3 своєму другу, музикознавцеві Гансу Келлеру. Зміна структури та музичної мови в Третьому струнному квартеті Б. Бріттена свідчить про еволюцію його композиторського стилю та до підходу написання музики. Це позначається на таких параметрах твору:

- *структура квартету*: складена з п'яти відносно коротких частин, які утворюють симетричну дугу, відрізняється від традиційної форми камерних творів. Це свідчить про творчу сміливість Бріттена та його бажання експериментувати з формою, створюючи нестандартні структури;

- *використання терміну «divertimento»*: використання терміну «divertimento», як робочого опису квартету, може вказувати на початковий задум Бріттена створити розважальний, легкий твір. Проте, твір вийшов глибокий і багатогранний, що може бути ознакою того, що під час процесу композиції композитор відхилився від початкової ідеї і створив щось більш складне та виразне;

- *музична мова*: перехід до нового, сміливішого та більш тематичного напрямку у музичній мові свідчить про творчий розвиток Бріттена. Він, можливо, відчув потребу в іншому виразному засобі, який би відповідав його новому музичному баченню. Це типово для багатьох композиторів, які з часом розвиваються і змінюють свій стиль.

П'ять частин квартету являють собою таку структуру:

1. Дует. З помірним рухом.
2. Остинато. Дуже швидко.
3. Соло. Дуже спокійно.
4. Бурлеск. Швидко з вогнем.

5. Речитатив і Пасакалія (LaSerenissima). Повільно.

Кожна з п'яти частин написана в тричастинній формі (АВА), частини квартету утворюють своєрідні арки усередині композиції з повільними ліричними частинами. Англійський музикознавець П. Еванс [135] відмітив, що цю структуру можна порівняти з четвертим і п'ятим струнним квартетом Б. Бартока.

Перша частина «Дует», в деякому розумінні найбільш абстрактна з п'яти. Початок більше нагадує «подвійну спіраль» (два голоси у викладені партії альт та другої скрипки тісно сплітаються та є точною копією один одного, бурмочучи, підштовхують один одного ніжними, подібними до танцю жестами (див. нотний приклад №9)). Пізніше ідея дуету стає більше змагальною, з переходом від легких тріольних ритмів до жорстких дводольних. Середній розділ якби розчиняється в репризі, повертається ідея вступу, а потім в коді автор дає уточнення «дуже тихо». Кода є практично точною копією першого розділу, відмінність полягає в тому, що міняється трохи фактура (з'являються акорди). Частина закінчується легким акордом, який кілька разів з'являється між фрагментами з першого розділу, – дует, останній акорд найм'якший.

Друга частина «Остинато». Пишучи в до мажорі, Б. Бріттен використовує лідійський лад. Ідея остинато, де музичний зразок повторений багато разів на задньому плані (див. нотний приклад №10), тут набуває форми зазубленої, остинато фіксується чвертями, які використовуються, щоб вести музику вперед., першим темою остинато проводить альт, в нижньому регістрі, що надає музиці звитяжного характеру, далі теж альт виконує другу тему саркастичну, інтонаційно схожу на другу частину «Скерцо» з Альтової сонати Шостаковича. Тож можна сказати, що в цій частині автор віддає першість саме альтовій партії. Грובהва тиша час від часу перериває цю поступальну ходу. Між остинатними частинами є більше ліричні розділи, вони як би втручаються в наступальний рух четвертей і частина закінчується

у *H-dur*. У результаті, дві теми сплітаються в одну, зберігається і остинатний рух четвертями у віолончелі, і лірична тема у верхніх голосів.

Третя частина «Соло». Увесь тематичний матеріал у першої скрипки, підголоски виконують по черзі: віолончель, альт, друга скрипка. Самотня скрипкова лінія, рухається по широких інтервалах, супроводжується в основному тільки одним голосом, автор використовує незвичайний прийом у виборі тембру. На початку скрипку супроводжує віолончель, потім альт, та тільки потім вступає друга скрипка, цей прийом в оркестровці надає відчуття сходження на верх. В середині ця фактура призупинена, та різко змінюється раптовим спалахом яскравих, жорстких мажорних тризвуків. Це немов спів птахів в партії першої скрипки. У кінці все затихає, повертається тема першої скрипки, вона спокійна, безтурботна, на фоні флажолетного акорду у інших.

У четвертій частині (короткий «Бурлеск») присутній світ пародійних розваг, буфонади, блазнювання. Основний розділ повний виведених з рівноваги, ритмічних жартів, але атмосфера є грубою та майже ворожою. Цілковито несподівано все розчиняється до середнього розділу: неприродної делікатності. Крізь центральний розділ проривається реприза, квартет грає в унісон, що надає образу блазнювання, ще більше сарказму. Ця ейфорія триває аж до самого кінця твору.

П'ята частина названа «*La Serenissima*», з посиланням на Венецію як місце створення. Зв'язок п'ятої частини з цим містом є подвійними. По-перше, вступний розділ частини, де звучить соло кожного з інструментів, відсилає до останньої опери Б. Бріттена «Смерть у Венеції» (див. нотний приклад №11). По-друге, лінія баса, яка підкріплює головний пассакальний розділ, ґрунтована на дзвонах, які Б. Бріттен чув зі свого готельного номера. Ефект цього розділу гіпнотизує: повільна, покрокова мелодія (синкопа проти блукаючого баса) викликає стан глибокої медитації та печалі. В той же час тональність *E-dur*, здається, дарує світле сяйво. Поступово, коли тема переходить до кожного з чотирьох інструментів, форма розвивається і досягає кульмінації (*arpeggiato*). Перша скрипка вводить другу тему, яку

відрізняє висхідне розгортання; через якийсь час це передається до внутрішніх голосів, та нарешті перша тема знову з'являється ще раз. Цього разу, здається, що більше немає сил, щоб закінчити навіть один повний цикл, все зупиняється на ферматі, залишаються лише окремі «зірвані» ноти; пассакалія зруйнована. Нарешті лінія баса робить останню спробу, музика завмирає на акорді без розв'язання, який Б. Бріттен назвав «питанням».

4.3 П'ятий струнний квартет В. Бібіка: нові градації темброобразу альта³²

Відштовхуючись від домінуючих ознак тембрової семантики альта, розглянутих у вищезгаданих дослідженнях, вирізнімо ті вектори, за якими здійснюватиметься аналіз П'ятого струнного квартету В. Бібіка, а саме:

- створення семантичного «образу інструмента»;
- акцентування тембрових якостей, які увиразнюють його специфічність;
- виокремлення «лексем» (М. Арановський), що формують психологічні характеристики, які презентує тембр альта;
- підкреслення різних компонентів тембру, які впливають на багатство альтового темброобразу.

Зазначені чинники сприяють формуванню певного спектру семантичних характеристик, який у Квартеті В. Бібіка має власне індивідуалізоване обличчя. Не намагаючись виокремити з семантичної єдності твору альтовий тембр, все ж, в контексті творчості В. Бібіка, наполягаємо на тому, що сольні моменти можуть укладатися в загальну структуру семантики темброобразу альта в сучасній музиці.

З огляду на те, що нас цікавить пізній період творчості композитора, звернемось до питання періодизації творчості В. Бібіка³³.

³² Матеріал підрозділу складає основу статті авторки [87].

³³ Видатний український композитор, педагог, професор. Навчався в Харківському інституті мистецтв у заслуженого діяча мистецтв, професора Дмитра Клебанова, викладав на кафедрі композиції *Alma mater*, був

Основними ознаками композиторського стилю В. Бібіка є:

- філософський світогляд як основа його музичної інтонації.
- Л. Шаповалова [117] доводить, що філософська концепція творчості митця базується на осмисленні людського «Я» в центрі Всесвіту;
- спадкоємність із вітчизняною традицією, що пізнається в малюнку варіантного розгортання лаконічних поспівок в музичному тематизмі, мелодичних побудовах, що спираються на архаїчні музичні фольклорні жанри, зокрема плачу [39];
 - особливий звукопис (за визначенням О. Щетинського, «звук є не лише матеріалом для побудови музичних структур, а самоцінною, інформативно і семантично насиченою субстанцією (Бібікова манера оперувати звуком є вкрай самобутньою і завжди впізнаваною)» (О. Щетинський [120]);
 - симфонізм та поліфонія як методи мислення; опора на поліфонічну техніку письма³⁴;
 - використання авангардних композиторських технік другої половини ХХ століття – алеаторики, сонористики, пуантилізму;
 - монологічний тип висловлювання, тяжіння до самоспоглядання – ознаки спорідненості індивідуального композиторського світогляду із романтичним (Ivanova I., Mizitova A. [156]);
 - медитативність як основа драматургії.

завідувачем кафедри музичного мистецтва в Гуманітарному Університеті та Академії Мистецтв Санкт-Петербурга, професором композиції Академії Музики Тель-Авівського Університету (Ізраїль). Попри те, що останні дев'ять років В. Бібік жив за межами України, його творчість належить українській національній культурі. У Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського неодноразово відбувались концерти, де звучала музика композитора, у тому числі й присвячені його пам'яті, організовані за ініціативою народної артистки України, професорки Т. Б. Веркіної (грудень 2010 р.), та дочки композитора, піаністки Вікторії Бібік (березень 2013 р.). На сьогодні в Харкові, на батьківщині композитора, де написана більшість його творів, музика В. Бібіка звучить хоча й не так часто, але присутня в окремих концертах, культурних проєктах, залучається до конкурсних програм.

³⁴ За словами Ю. Ніколаєвської, однієї з авторок колективної статті про жанр та місію виконавця, поліфонічний цикл В. Бібіка «34 прелюдії і фуги» «став свідченням зміни онтосонологічної концепції звучання у фортепіанній культурі ХХ ст. Вдумливе виконання цієї музики вимагає від піаніста «трансформації свідомості», відходу від класично-романтичного кліше звуковидобування. Поліфонізм мислення, слухова культура сонорного письма; монологічність висловлювання, як наслідок домінування авторської рефлексії набувають актуальності. Однак важливо підкреслити, що вслуховування в звук і його концептуальне переосмислення не руйнує зовнішню структуру жанру. І тоді композитор змушує свого слухача пройти лабіринтами сучасного звуковідчуття, відкриваючи новий світ через відчуття внутрішнього, розкутого часу» [167, с. 226].

Усе вищесказане дозволяє говорити про створення композитором особливого «звуківідчуття як світовідчуття» (за висловом В. Медушевського). Отже, стилю В. Бібіка притаманна єдність, однак ми пропонуємо розподілити його творчість згідно географічному принципу³⁵ (з огляду на міста й країни, в яких він працював).

– 1960–1970 роки – етап формування авторського стилю, коли композитор активно засвоював радикальні засоби музичної виразності, характерні для неоавангардних тенденцій в музичному мистецтві Західної Європи, не розриваючи спадкоємних зв'язків з традицією;

– 1980–1994 роки – зрілий період творчості композитора, для стилістики якого характерна опора на архаїчні фольклорні жанри (плач та інші);

– 1994–2003 роки – пізній період творчості композитора, відмежований переїздом в Санкт-Петербург і Тель-Авів, для якого характерне посилення літургійної тематики у творчості³⁶. Слід вказати і на камернізацію останніх творів (всі симфонічні та крупні твори написано у зрілий період).

Враховуючи наявність константних ознак стилю композитора, таких як філософічність, симфонізм, поліфонізація, монологічність, медитативний тип драматургії, пізній період творчості В. Бібіка можна віднести до консолідуючого типу (за наведеною класифікацією Н. Савицької).

Цікаво, що на альтовий тембр композитор звертав увагу протягом всіх періодів творчості, написавши й концерти, й сонати, й характерні п'єси та ансамблі. У його доробку – Соната для альту solo op. 31 (1977), «Триптих» для альту solo, струнних та фортепіано op. 35 (1978), Концерт № 1 для альту з камерним оркестром op. 53 (1984), Концерт-Симфонія для скрипки, альту і камерного оркестру op. 61 (1986), Соната № 1 для альту та фортепіано op. 72 (1988), «Елегійна музика» для альту і фортепіано solo та симфонічного оркестру op. 77 (1990), Концерт № 2 для альту з симфонічним оркестром op.

³⁵ Це лише одна з можливих класифікацій творчості композитора. Виходячи зі стильових ознак його творів, власну періодизацію надає О. Щетинський [120].

³⁶ «До Ангела Александрійської колонії» (1995), «Музика про того, що пішов» для струнного оркестру (1996), «З тиші» для скрипки, альту і віолончелі (2000), «Passacaglia» для скрипки, альту, віолончелі і органа (незакінчений твір, 2002).

104 (1994), Соната № 2 для альтя solo op. 136 (1999), «Recitativo» для альтя solo, Соната № 2 для альтя і фортепіано op. 137 (2000), «З тиші...» для скрипки, альтя і віолончелі op. 140 (2000), «Звуки і гармонії» для альтя та фортепіано op. 143 (2001), «Passacaglia» для скрипки, альтя, віолончелі та органа op. 151 (2002). Тому не дивно, що в останніх опусах В. Бібік майстерно використовує можливості інструмента.

З огляду на викладене вище запропонуємо аналіз Струнного квартету №5 op. 150. Написаний у 2002 році для традиційного складу – двох скрипок, альтя та віолончелі – трагічний за своєю образною спрямованістю, він є одним із останніх закінчених творів композитора. Даний твір є одночастинним. Тут поєднуються традиційні та сучасні позначення темпу та агогіки, звична нотація та новітні засоби фіксації композиторського задуму. Композитор не виставляє ключові знаки, часто використовує пунктирні тактові лінії, подає нотні головки без штилів та ребер (за допомогою цього підкреслюється умовність метроритмічного компоненту певних епізодів).

Твір розпочинається зі звучання альтя, що виконує звук *h vibr* (див. нотний приклад №12), на яке послідовно напластовуються партії другої та першої скрипок. Автор навмисне віддає першість партії альтя, для того, щоб тембр «середнього голосу» не загубився на тлі більш звучних скрипок. У цьому умовному вступі замість традиційного позначення темпу композитор використовує хронометрування партитури. Тривалість кожного такту (п'ять, сім або вісім секунд) виписується під нотним станом, відсутні розмір та тривалості. У перших п'яти умовних тактах, відділених пунктирними тактовими лініями, тонально-інтонаційним центром є звук *h*, від якого розпочинається поступове тематичне розгортання, побудоване на секундовій інтонації *h-c1*. Починаючи з шостого такту, тривалості кожного з тактів відповідає кількість звуків *pizz* у партії першої скрипки. У партії альтя, до якого у шостому такті приєднується друга скрипка, хвилястою лінією, що починається від нотної головки, позначено посилення *vibrato* (про це свідчить також композиторська ремарка *gr. vibrato*). Хвилеподібна динаміка,

побудована на підйомах від *pp* до *f* у кожному такті, врешті решт сягає відтінку *ff*. На цьому динамічному підйомі і розпочинається перший розділ квартету.

Перший розділ твору (цифра 2) позначений авторською ремаркою *Moderato con moto*, виписаним значенням метроному (четверть = 98-100) та переважанням традиційної нотації. Композитор вказує розмір (4/4 та 5/4), що нотований через весь партитурний стан. У скрипок та альтів звучить синкопована тема, викладена подвійними нотами (штрих *tenuto*), звуки якої, зібрані у єдиний акорд, являють собою кластер *g-gis-a-h-c* (див. нотний приклад №13). Саме у цифрі два вперше вступає віолончель. Відмітимо також, що композитор у випадку недетермінованої метричної складової залишає нотний стан пустим, коли замість квартету звучить дует або тріо.

У цифрі 3 авторська ремарка *Agitato* відбиває поступову драматизацію, чому відповідає й новий склад фактури. У поліфонічному канонічному викладенні на динамічному відтінку *ff* звучить тема *pizz* зі вступу (з подальшим розвитком), що проводиться у всіх партіях. Канонічний вступ теми у різних партіях відбувається за рахунок зміщення її у часі (крок канону – дві восьмі тривалості (див. нотний приклад №14). Композитор виписує канонічний вступ тематизму за допомогою графічних візуальних засобів. Наступні потужні поліритмічні акордові удари з подальшим динамічним нагнітанням призводять до кульмінаційного сплеску на *fff*, який раптово обривається генеральною паузою (*G. P. – general pause*). Згадаємо, що одночасна тривала пауза у всіх голосах ще з епохи Бароко використовувалася композиторами у якості символу смерті (риторична фігура *aposiopesis*).

Цифра 4 відкривається самотнім флажолетним звучанням другої скрипки на *ppp*, на фоні якого виникають примарні *glissando*, що відлунням перегукуються у партіях першої скрипки та альту (див. нотний приклад №15).

Гра біля підставки (*sul ponticello*) надає звучанню зловісного шиплячого забарвлення. Композитор знову звертається до хронометрування партитури: кожен з п'яти наступних тактів має звучати десять секунд.

За один такт до цифри 6 (див. нотний приклад №16) розпочинається новий розділ *Sostenuto*. На фоні витриманих звуків у віолончелі та першої скрипки, що максимально регістрово віддалені один від одного (створення просторового ефекту (*d4 – C1*)), звучить *solo* альт. У даному розділі у партії альт викладається новий тематизм: короткі низхідні мотиви побудовані на мікроінтонуванні (наприклад, *f-fes-e*). Варто відмітити проявлення великого досвіду композитора в оркестровці та знанні альтового тембру. Грати соло в квартеті досить важко, не через технічні проблеми, а через щільність фактури. Даним прийомом в оркестровці автор дає широке поле для виконавської інтерпретації теми. Двокомпонентність, що присутня в творах Д. Шостаковича набуває іншої форми. Нижній та високий регістри набувають ознак декламаційно-розповідального характеру (див. нотний приклад №17).

У цифрі 7 розподіл функцій партій зберігається, проте альтова тема зазнає інтонаційного розвитку: поряд з низхідним мелодичним рухом виникає його обернення. Кожна наступна фраза звучить вище, ніж попередня, поступово розчиняючись на *diminuendo* у динаміці *pp*.

Після тривалої фермати на згасаючій квінті *G-d* у віолончелі та пронизуючого звуку *cis4* у першої скрипки розпочинається новий епізод (цифра 11, *Con moto*). Тематично та фактурно він є пов'язаним із попереднім поліфонічним епізодом *Agitato*. Побудований на такому ж інтонаційному матеріалі, низхідний канон охоплює партії першої, другої скрипок та альт. Щоправда, початковий тематизм повністю зберігається лише у партії першої скрипки (у наступних проведеннях зберігається лише секундова інтонація *h-c*), подальший матеріал модифікується, проте півтонові інтонації залишаються основою тематизму. На фоні схвильованого руху у інших партіях, із альтовою темою (темою *Sostenuto*) вступає віолончель. Показово,

що в даному епізоді у різних партіях не співпадають ані вертикалі умовних пунктирних тактових рисок, ані темпові, ані метрономічні позначення. Загальна динамізація фактури призводить до чергової, на цей раз більш масштабної кульмінації (цифра 12). Звучність знову обривається, проте цього разу за тактом генеральної паузи слідує продовження динамічного нагнітання. Тим не менш, характер тематизму суттєво змінюється. Всі чотири партії нарешті досягають метроритмічної єдності, протягом всього епізоду панує єдиний розмір 4/4. Тематизм даного епізоду представлений в першу чергу у партії перших скрипок, це рішуча мелодія (*fff*) суто інструментальної природи, з широким діапазоном та численними тритоновими ходами, викладена трелями. У партіях інших інструментів квартету звучать акцентовані акорди *pizz*, що виконують функцію ритмічного стрижня. Поступово з регістрових умов третьої октави тема переходить до малої (завдяки цьому тембр скрипки набуває нехарактерного для нього похмурого забарвлення), загальний рух уповільнюється, і черговий епізод розчиняється у *glissando* на динамічному спаді.

Цифра 16 розпочинається з нової теми (*Larghetto*, чверть = 63), що, втім, також містить у собі інтонації секунди. Тема має декламаційний, речитативний характер, в її основі – повторення одного й того ж звуку. Динаміка *pp* надає тематизму характер тривожного попередження. Ритмічний малюнок початку теми викликає асоціацію із темою вступу Симфонії № 5 Л. Бетховена – так званою «темою доли» (див. нотний приклад №18).

На фоні витриманих звуків у першій скрипці та альті звучить дует другої скрипки з віолончеллю. Ладову основу епізоду складає цілотонна гама, яка, у комплексі з динамікою *pp*, надає музиці рис химерності та застиглості. Далі тема переходить до партії першої скрипки. Атмосфера стає все більш тривожною за рахунок динамічно зростаючих хвиль *vibrato* у віолончелі, тритонові гармонічної педалі у другій скрипці та контрапунктуючої до основної мелодичної лінії епізоду теми на *pizz* зі вступу, що викладена у партії альти.

Наступний епізод (*Allegro assai*, четверть = 144) є початком нової великої кульмінаційної хвилі, що в результаті призводить до генеральної кульмінації всього твору. Композитор знову використовує поліфонічні прийоми викладення тематизму. Проте, в даному випадку, незважаючи на почерговий вступ партій (від віолончелі до першої скрипки), характерний для імітаційної поліфонії, інтонаційний склад партій не є тотожним, тож мова йде про контрастний контрапункт. У партії віолончелі здійснюється метроритмічне заповнення музичної тканини епізоду восьмими. Інтонаційно її склад нагадує «блукаючий бас», побудований на малосекундових та тритонових інтервальних співвідношеннях. На цьому фоні свою схвильовану, ритмічно складну тему виконує альт. Знову автор використовує декламаційно-розповідний семантичний різновид альтового тембру, та якщо першого разу ця ознака несла в собі меланхолічність та медитативність, то цього разу автор посилює напруженість та скорботність музики, виявляємо нову ознаку – двокомпонентність тембро-образу. Скрипкам в цей час композитор доручає синкопований супровід, побудований за принципом ритмічної комплементарності.

Динамічне та фактурне нагнітання призводить до динамічної (*fff*) та регістрової вершини (цифра 25), з якої ніби зриваються стрімкі, бурхливі потоки пасажів у скрипок, від нижньої точки яких розпочинає свій монолог альт (цифра 28, *Moderato con moto*). Це вже третій за рахунком монолог альту у квартеті, таким чином композитор виокремлює *солюючу функцію* альту у складі квартету. Тема викладена за принципом питання-відповідь. Та проникнута філософічністю, що так притаманна творчості В. Бібіка. Кінець теми викладений переважно у малій октаві. Та якщо, наприклад, у Д. Шостаковича нижній регістр альтів трохи глухий, що посилює характер строгої стриманості і скорботи, то це приклад зовсім іншої семантичної ознаки. В даному випадку нижній регістр навпаки, набуває все більшої та більшої трагічної патетики (див. нотний приклад №19).

Останній звук драматичного альтового монологу підхоплює перша скрипка, що розпочинає канонічне викладення секундової теми твору (цифра 30), що звучала на початку твору у такому ж імітаційному вигляді. У цілому даний епізод інтонаційно повторює епізод *Agitato* з цифри 3, лише напрямок вступу голосів змінився з висхідного на низхідний.

Заключною динамічною вершиною квартету можна вважати цифру 31, у якій всі партії *tutti* застигають на потужних трелях на *fff*. Після довгої фермати розпочинається тиха кода (цифра 32), розріджене звучання якої контрастує до попередніх епізодів. Після коротких «перегукувань» *pizz* першої скрипки, альт та віолончелі, по чергово у різних партіях звучить відгомін цілотонної теми, що приводить до граничного динамічного спаду. Завершується квартет самотнім згасаючим звуком *fis* (див. нотний приклад №20).

Одночастинна форма твору сприймається як дуже цільна, в першу чергу, завдяки інтонаційній єдності всієї музичної тканини, а також тематичним аркам. Початкова секундова тема знаходить своє відображення у більшості подальших тем твору, тому може бути трактована у якості лейтінтонації. Задум композитора складно укласти в рамки тієї чи іншої форми, проте не можна не відзначити риси сонатної розробковості, дзеркальної симетрії та тотальної поліфонізації фактури.

Висновки до Розділу 4

Останні твори композиторів є важливим феноменом їхньої творчості. Вони можуть бути розцінені, як духовний заповіт, в якому композитор зосереджує найважливіше та найцінніше з усього, що вніс у музичний світ. Також вони часто відображають глибокі роздумами та емоції композитора, пов'язані з життям, смертю та сенсом буття. Вони пронизані лірикою, трагедією або філософськими роздумами.

На прикладі «Реквієму» Моцарта автор тексту показує, як останній твір композитора може стати його духовним заповітом. У цьому творі Моцарт

втілює свої глибокі переживання про життя та смерть, а також своє прагнення до розуміння та примирення. Музика стає засобом виразу внутрішнього світу композитора, його способом передати найглибші почуття та думки. Таким чином, останні твори композиторів є цінним джерелом інформації про їхнє творче світосприйняття та особисті переживання, а також пролити світло на творчий процес композитора та допомогти нам краще зрозуміти його музику.

Аналіз, проведений в роботі дозволив сформулювати наступні висновки, що стосуються феномену темброобразу альта в останніх опусах композиторів ХІХ–ХХІ ст.

Бела Барток (1881-1945) відомий, як видатний композитор, піаніст, педагог та музикознавець-фольклорист ХХ століття. Його різноманітні ролі свідчать про широкий спектр інтересів та навичок. Барток вирізнявся своєю інноваційністю, поєднуючи класичні традиції з елементами народної музики, що робило його одним із, свого роду, засновників в використанні фольклору в академічній музиці. Творчість Бартока має великий вплив на розвиток музики ХХ століття, його музика відрізняється індивідуальністю та оригінальністю. Музична спадщина композитора охоплює широкий спектр жанрів, включаючи оперу, балет, симфонію, симфонічні сюїти, концерти для різних інструментів та струнні квартети. Багато музикознавців провели дослідження життя та творчості Бартоша, розглядаючи різні аспекти його музичного стилю та внеску в музичну культуру.

Зробимо висновки з вказаних відомостей про стиль та еволюцію творчості Бели Бартока: стиль, як відображення національної спадщини, експерименти та реформа, динамічний розвиток стилю, пізня творчість та повернення до коріння, синтез та сумісність. Усі ці аспекти вказують на складний та багатогранний стиль Бели Бартока, який став важливим підґрунтям для розвитку сучасної музики та вніс значний вклад в її еволюцію.

Щодо теми нашого дослідження, ми особливо цікавилися творчістю Б. Бартока в контексті його останнього опусу – Альтового концерту для альту та оркестру *a-moll*. Семантика темброобразу альту визначається різноманітністю його звучання в різних частинах та епізодах твору. Альт використовується для створення різних музичних образів та виразів, від драматичної напруги до декламаційності та релігійної символіки. Також варто відзначити, що альт має можливість виразити широкий спектр емоцій та стилів завдяки різним темпам, регістровим змінам та іншим музичним засобам.

В тексті розглядається виконавська інтерпретація В. Прімуозом Альтового концерту Бартока та її вплив на темброобраз альту. Виконавець використовує різні прийоми, щоб надати тембру альту певного забарвлення. Залежно від виконавської інтерпретації, тембр альту у концерті може відрізнятися за такими параметрами: повнота та виразність звучання, використання вібрації та артикуляції, швидкість та динаміка, залучення опорні ноти, використання високого регістру. Всі ці фактори сприяють створенню конкретного темброобразу альту в даному виконанні. Із цими інтерпретаційними варіантами виконавцем надається можливість висловити різні емоційні та експресивні аспекти твору, від філософських роздумів до яскравої фінальної частини.

Якщо розглядати Третій струнний квартет Б. Бріттена з точки зору феномену останнього опусу творчості композитора, можна стверджувати, що цей твір, дійсно, акумулює риси його пізнього стилю: аскетизм виразних засобів, опору на лади народної музики, строгість оркестрового письма. Для пізнього стильового періоду мислення Б. Бріттена притаманні паритетність вокального та інструментального типів інтонування; націленість на виконавців, їх «замовлення».

Разом з тим, вказано на єдність стилю Б. Бріттена протягом усієї творчості. Індивідуальний композиторський стиль постійно відточується, залишаючись при цьому монолітним (немає різких стильових зрушень та

перепадів), можна відзначити спадкоємність традицій національної композиторської школи Англії. Отже, Третій струнний квартет Б. Бріттена можна вважати підсумком творчого шляху митця. І в цьому полягає специфіка феномена останнього твору. Його стилістика акумулює такі риси пізнього Б. Бріттена, як аскетизм і строгість інструментального письма, опора на лади народної музики. Стосовно класифікацій пізнього стилю, вважаємо, що Третій струнний квартет Б. Бріттена можна віднести до консолідуючого типу (за типологією Н. Савицької).

Проаналізувавши стильові установки творчості В. Бібіка, а також розглянувши його творчість в цілому, ми вирізнили основні константи стилю композитора, серед яких: філософічність, симфонізм, поліфонізація, монологічність, медитативний тип драматургії. Всі написані автором твори об'єднує легковпізнаний почерк: строгий, послідовний і вдумливий. На основі дослідження сформульовані основні константи композиторського стилю В. Бібіка: філософський світогляд як основа його музичної інтонації, симфонізм і поліфонізм як метод мислення, опора на поліфонічну техніку письма, використання авангардної композиторської техніки другої половини ХХ століття – алеаторики, сонорики, пуантилізму, монологічний тип висловлювання, тяжіння до самоспоглядання, медитативність як основа драматургії. Все це дозволяє також визначити пізній період творчості В. Бібіка як консолідуючий.

Особлива роль в Квартеті належить альту: твір починається зі звучання альтового тембру, його середня частина є розгорнутим соло альту, ще одне розлоге альтове соло є початком останньої та найбільш яскравої кульмінації. На прикладі Струнного квартету № 5 окреслимо домінуючі тенденції у використанні тембрової семантики альту в пізній творчості В. Бібіка:

– вирізнення альтового тембру серед тембрів інших інструментів струнно-смічкового сімейства та виокремлення альту у складі ансамблю (його солююча функція);

- меланхолічність та медитативність, декламаційність та оповідальність, як важливі семантичні складові темброобразу альтя;
- застосування семантики альтового тембру в його регістровій «двокомпонентності»;
- виконавський вплив на формування темброобразу альтя: композитор за рахунок техніко-виконавських можливостей інструмента значно розширює його семантичний спектр.

Останнє дозволяє вказати на значну роль творчості В. Бібіка, особливо її пізнього, консолідуючого, періоду в історії світового альтового мистецтва та у формуванні семантичного темброобразу альтя в мистецтві ХХІ ст.

ВИСНОВКИ

Аналіз, проведений в роботі дозволив сформулювати наступні висновки, що стосуються актуалізації тембру альту в пізній творчості композиторів та феномену темброобразу альту в останніх опусах митців XIX–XXI ст., які зацікавили нас як «останні слова» композиторів.

Дана тема передбачала групування у дослідженні чотирьох смислових блоків: специфіка творчого процесу композиторів, феномен пізнього стилю, дослідження актуалізації темброобразу альту в пізній творчості та феномен залучення альту в останніх опусах композиторів.

I. Сформульовано та розкрито складові елементів, що утворюють поняття «творчий процес», «творчий портрет» та «творча особистість». Зосередившись на різних аспектах, які можуть включати в себе ці поняття, позначено багатогранність та глибину творчого процесу, з розумінням того, як взаємодіють ці поняття та впливають на створення музичних опусів. Для нас робота з цими поняттями, які є усталеними в музикології, стала важливою з огляду на нову – інтерпретологічну – парадигму пропонованого дослідження. Інтерпретологія, як наука, в центрі якої стоїть митець, виконавець, *Nomo Interpretatus* (за визначенням Ю. Ніколаєвської), розбудовує власні настанови вивчення відомих явищ. Однією з наших ідей була спроба доведення, що складення темброобразу альту (чи будь-якого інструменту) є неможливим без урахування індивідуально-стильових процесів, притаманних творчості композиторів та виконавців.

II. Поняття «стиль», що має широкий спектр застосувань і розглядається в різних контекстах, включаючи різноманітні аспекти, такі як індивідуальний почерк, культурний контекст, національні чинники та психологічні передумови, в пропонованому дослідженні також зазнав певного акцентування. Важливою стала специфіка саме «пізнього» стилю (у розробках Н. Савицької, А. Чубак та Н. Туровської) й його віддзеркалення у останніх творах. Дійсно, пізній стиль – це феномен творчості митця, в якому,

з одного боку, акумулюється усе попереднє, а з іншого – саме в ньому можуть виявлятися шляхи пошуку нового. Загальний огляд тенденцій пізньої творчості композиторів вказує на досить складний та багатовимірний характер цього етапу розвитку особистості. Основні висновки торкаються не тільки власне еволюції та консолідації стильових рис, пошуку нових виразних можливостей, прагнення до синтезу та реінтерпретації, але й зосередження на глибинних відчуттях, звернення до коренів і традицій, пошук-дослідження «внутрішнього Я», власної музичної ідентичності.

III. Для систематизації параметрів темброобразу альти ми звернулися, в першу чергу, до значення самого терміну «тембр», а також похідних від нього понять – «темброве амплуа альти» та «темброва семантика альти». У результаті розміркувань в межах дослідження змодельовано поняття «темброобраз інструмента», який представлено як метасистему (див. Таблицю 1):

Таблиця 1.

ЗАГАЛЬНИЙ РІВЕНЬ	СПЕЦІАЛЬНИЙ РІВЕНЬ	
<p>позначений стійкими семантичними амплуа інструмента, складені протягом його еволюції, які пов'язані з виконавською школою, індивідуальним стилем митця, його інтерпретувальним мисленням.</p>	ТЕХНОЛОГІЧНИЙ ПІДРІВЕНЬ	СЕМАНТИЧНИЙ ПІДРІВЕНЬ
	<p>ступінь досконалості конструкції інструмента; його темброво-фактурні та артикуляційні характеристики, що впливає на селекцію засобів музичної виразності; двокомпонентність темброрегістру альти.</p>	<p>візуально-акустичний образ інструмента; «прив'язаність» тембру інструмента до певних виразних інтонацій; двокомпонентність втілюваного ним «художнього образу».</p>

Узагальнюючи та систематизуючи основні параметри темброобразу альта з точки зору інтерпретології, надамо дефініцію: **темброобраз інструмента – система параметрів, що характеризує його унікальність для слухача через акустичні якості, емоційний вплив та художню виразність у контексті музичного інтерпретування.**

Так, саме *акустичний параметр* (О. Жарков) формує уявлення про тембр через зовнішні та внутрішні сторони тембру (Г. Косенко).

Художній параметр пов'язаний з формуванням стійких характеристик тембру (темброва семантика, темброве амплуа, звуковий образ інструмента). Музично-естетичні та музично-семантичні характеристики тембру залежать від періоду, стилю, напряму, індивідуальності митця.

Комунікативний параметр пов'язаний з психологією сприйняття певного тембру та увиразнений через зафіксований спосіб (у нотному тексті композитора) та у вигляді «живого» тексту, у процесі виконання та створення «звучного образу інструменту» (Ю. Ніколаєвська).

У процесі осмислення «темброобразу альта» для розуміння глибоких зв'язків між музичним творчим процесом, виразними можливостями інструменту та соціокультурним контекстом, необхідним стало звернення до етапів формування семантики інструменту в музичному мистецтві XVIII–XXI ст. Окреслено етапи формування семантики альта та зроблені наступні спостереження:

Епоха Бароко визначила важливий етап в історії розвитку альта, перетворивши його в самостійний інструмент в музичних ансамблях та сольному виконанні. Характерний насичений тембр альта дозволив використовувати його для виразних ефектів та підкреслення динаміки. Семантичні аспекти тембру альта у Бароко внесли значний внесок у музичне мистецтво, розширивши його виразові можливості. Класичний період дав можливість тембру альта стати активним учасником музичних діалогів та отримати роль сольного інструмента. Семантика альта визначалася його здатністю передавати глибокі емоції та витонченість, що збагачувало

музичний репертуар. Епоха Романтизму принесла розвиток унікальних виразових можливостей альту. Його амплуа стало більш драматичним, а емоційний потенціал інструмента використовувався для створення широкого спектру почуттів. Враховуючи, що основний фокус у дослідженні – актуалізація темброобразу альту в пізній творчості композиторів, а один з головних аспектів семантики тембру альту – «романтизація», ми звернули увагу на альтову спадщину Макса Бруха, що створена в пізній період творчості (зокрема цикл Вісім п'єс для альту, кларнета та фортепіано).

На початку ХХ століття альт пережив трансформацію в лабораторії для музичних експериментів, де він відтворював сучасні звукові концепції. Зміни в семантиці альту дали альту можливість відтворювати новаторські музичні ідеї, що зумовило зміни темброобразу.

У прагненні дослідити феномен темброобразу альту в пізній творчості композиторів ХІХ-ХХІ століть як художню метасистему, в дисертації звернено увагу на окремі приклади, які сприяли формуванню стійких характеристик й вплинули на семантику сприйняття. Зокрема, безсумнівно, це творчість Й. Брамса, поява альтових творів якого, по суті, й задала той самий романтичний ракурс тембрового амплуа, який виявився таким сталим. Без сумніву, ситуація навколо альтового концерту Б. Бартока (а також – Д. Шостаковича, А. Хачатуряна) сприяла встановленню меморіальної семантики інструменту. Аналіз твору М. Фельдмана «Альт в моєму житті» в межах представленого дослідження було спрямовано на систематизацію параметрів твору, які вплинули на нові параметри темброобразу альту та пошуку нових значень у музиці. Ці пошуки відображаються в семантичних та композиційних характеристиках аналізованого твору. Зокрема, це *політембровість* (композитор виявляє *політембровий потенціал* альту через його наближення до інших учасників ансамблю). У вказаних позиціях знаходимо віддзеркалення основної «поетичної» ідеї пошуку темброобразу – унікальність твору М. Фелдмана «Альт в моєму житті» міститься саме у пошуках меж тембровідчуття як пошуках смислу музики як звучання і як

тиші. Цікавими у продовженні вказаних позицій є аналіз виконавських версій твору, що може складами перспективу заявленої теми. Бо виявлення виконавського впливу на темброобраз альту в творах найновітнього періоду є, на наш погляд, актуальним ракурсом подальших досліджень.

В творчості українських композиторів ХХ ст. альт представлений вкрай різноманітно. Дослідження та систематизація українського альтового репертуару стали першим етапом в його розвитку. Зазначено, що різноманіття семантики альту у творчості харківських композиторів виявляється в здатності інструменту трансформувати звукові образи, створюючи від ліричних до драматичних і виразних музичних образів.

IV. Осягнення явища залучення тембру альту в останніх опусах композиторів ХІХ–ХХІ століть стало окремим завданням пропонованого дослідження. В межах дисертаційного дослідження таке явище позначено як феноменальне в історії музичного мистецтва. Дійсно, чому саме альт іноді композитори обирають для відтворення «останнього слова»? Відповіддю є обрані для аналізу твори – Концерт для альту з оркестром Б. Бартока, незавершений митцем і залишившийся «відкритою формою» його художнього вислову. Тому такою важливою є кожна наступна інтерпретація виконавців. Залежно від виконавської інтерпретації, тембр альту у концерті може відрізнятися такими аспектами: повнота та виразність звучання, використання вібрації та артикуляції, швидкість та динаміка, артикуляція та опорні ноти, використання високого регістру – все це формує кожного разу оновлений темброобраз інструмента.

Мистецтво Б. Бріттена відмічене єдністю ідейно-художніх категорій – національного і сучасного. Пізній період характеризується прагненням знайти максимально гнучку форму художнього висловлення. Партитури написані скупим штрихом, інструментальні склади презентують яскраві колористичні можливості (але композитор реалізує їх з щонайтоншим почуттям міри), опуса властива тонка інструментовка, деталізація партитури фактурна прописаність усіх голосів.

З точки зору останнього твору нами був проаналізований Струнний квартет №3. Альт в цьому творі грає наступну роль: йому часто доручений інтонаційний зачин (1 ч., канон зі скрипкою; 3 ч., початок остинатної басової лінії), він часто виступає як низький голос (при цьому віолончель грає вище за теситурою, що не є традиційним для квартетного письма). Все це виокремлює темброобраз альта серед інших й це, в свою чергу, впливає на тембровідчуття всього квартету.

Нарешті, ще один твір, обраний для аналізу – Струнний квартет №5 В. Бібка, останній із закінчених ним творів. І знов – особлива роль альта. Взагалі пізня творчість В. Бібіка може бути виокремлена досить умовно, тому що сам його стиль характеризується єдністю протягом всієї творчості. Але все ж таки слід вказати на камернізацію останніх творів (всі симфонічні та крупні твори написано у зрілий період). Так, зі звучання альтового тембру починається квартет, середня частина є розгорнутим соло альта, альт бере участь у «перегукуванні» з першою скрипкою у «тихій» коді тощо. Тобто, композитор, поряд з ансамблевою функцією, виокремлює солюючу функцію альта у складі квартету, що стає особливою рисою його пізнього композиторського стилю.

Наданий в рамках даної роботи аналіз останніх опусів композиторів ХІХ-ХХІ сторіч дозволив не тільки виявити особливості пізньої творчості обраних композиторів, а й підтвердити дійсно існуючий, але непояснювальний феномен – композитори часто залучають альт у своїх останніх опусах. Це, в свою чергу, створило у музичному мистецтві сталі відношення до альта як до інструменту філософського, розповідального, медитативного, рефлексуючого типу, що може уособлювати собою меморіальну семантику (наприклад, у таких творах як «Соната пам'яті Д. Клебанова В. Птушкіна»).

Отже, підсумуємо.

1) Аналіз останніх опусів композиторів ХІХ–ХХІ століть не тільки дозволив глибше зануритись у таїну пізньої творчості, але й підтвердив

загадковий феномен – обирання тембру альтя як медіанти між світом живих і потойбіччям. Це стало причиною встановлення стійкого сприйняття альтя в музичному мистецтві як інструменту, що має філософське, наративне, медитативне та рефлексивне значення і може символізувати меморіальну семантику. Тембр альтя у проаналізованих зразках став увиразненням «останнього слова», яке з філософської точки зору може сприйматися як символічний акт, важливий не тільки у мистецтві, але й у загальному розумінні людського існування, викликати глибокі роздуми над сутністю, цінностями та сенсами.

2) Темброобраз альтя представлено як систему, що може слугувати відзеркаленням як специфіки творчого стилю, творчого процесу, так й творчої особистості (композитора, виконавця) і є інтегральним комплексом характеристик, що об'єднують як звукові параметри, так і емоційний спектр, який закладений в нотному композиторському тексті та відтворений через процес виконання музики.

Враховуючи сказане вище, пропоноване дослідження відкриває перспективи для ще більш глибокого вивчення альтового репертуару в широкому філософському контексті та закладає підвалини для створення репертуару нового, що увиразнить темброобраз альтя XXI ст. Ще раз нагадаємо в чомусь пророчий вислів Гії Канчелі, який вважав, що «лише альт <...> здатний привести душу до примирення, миру та згоди».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О. О. Вокально-хоровий стиль Г. Свиридова : дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2017. 516 с.
2. Александрова Л. Про структурний принцип музичної мови творів Б. Бартока. *Сучасна музика*. Київ : Муз. країна, 1973. С. 285–334.
3. Апатський В. Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Київ, 2006. Вип. 58. С. 239–245.
4. Арнхейм Р. О позднему стиле жизни и искусства. *Michigan Quaterly Review*, 1978. С. 308–318.
5. Асталаш Г. Л., Микуланинець Л. М. Творчий портрет як спосіб пізнання особистості митця. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals* : колективна монографія. Рига : Baltija Publishing, 2021. С. 111–125. URL: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-6> (дата звернення: 4.04.2022).
6. Барток Б. Венгерские картины [партитура]: вступ. стаття П. Ярдани. Будапешт, 1953. 48 с.
7. Барток Б. Концерт для оркестру [партитура]. Київ : Муз. Україна, 1988. 183 с.
8. Бевз М. В. Валентин Борисов як свідок часу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 33. С. 66–72.
9. Бевз М. В. Про деякі аспекти становлення творчого стилю Д. Д. Шостаковича. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва : мистецтвознавство, педагогіка та виконавство* : матеріали міжвуз. науково-виклад. скл. Харків : Стиль, 2001. Вип. 3. С. 220-223.
10. Бентя Ю. Беседа с Викторией Библик : Музыка скажет сама за себя. URL: <http://www.composersukraine.org/index.php?id=2514> (дата звернення: 11.12.2019).

11. Бобіна І. Деякі риси фортепіанного стилю В. М. Птушкіна. *Музичне і театральне мистецтво України очима молодих мистецтвознавців* : матеріали Всеукр. наук.-творчої конф. студентів та аспірантів. Харків, 2001. С. 33–34.
12. Буграк В. Драматургічний потенціал Концерту для альту з оркестром Б. Бартока. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Київ, 2012. Вип. 104. С. 184–196.
13. Варнава Р. А. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського) : дис. ... канд. мистецтвознав. Львів, 2017. 224 с.
14. Вятоха І. О двух аспектах музыкальной тембральности. *Київське музикознавство* : зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського и КГВМУ ім. Р. В. Глієра, 2004. Вип. 14. С. 22–31.
15. Гаврилець Д. Г. Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2012. 16 с.
16. Геди А. О некоторых особенностях венгерского национального стиля в творчестве Белы Бартока. *Київське музикознавство* : Зб.ст. / НМАУ ім. П.І. Чайковського; Київський ін-т музики ім. Р.М. Глієра. Київ, 2014. С.261–269.
17. Городецький А. В. Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість : дис. ... кандидата мистецтвознавства. Київ, 2019. 219 с.
18. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ : Муз. Україна, 1985. 112 с.
19. Дарда В. Альтове мистецтво від класичної доби до романтизму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2004. Вип. 13. С. 255–266.
20. Дарда В. Н. Феномен мангеймської школи. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*: зб. наук. праць. Харків: Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2004-2005. Вип. 5,6. С. 113-117.

21. Дедюля Ю. О специфике воплощения жанра в концерте для альты Б. Бартока. *Наукові асамблеї* : мат. магістер. читань 10 – 11 квітня 2007 року / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. С. 182–193.
22. Дедюля Ю. Соната для альты і фортепіано В. Птушкіна «Пам'яті Д. Клебанова» в контексті еволюції жанру. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 25. С. 106–113.
23. Дедюля Ю. М. Твори крупної форми для альты в українській музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: жанрово-стильовий пошук : дис. ... кандидата мистецтвознавства. Харків, 2021. 311 с.
24. Дика Н. Камерно-інструментальна ансамблева культура України (60-80-ті роки ХХ століття). Мистецтвознавство. IV Міжнар. конгрес українців (Одеса, 26 – 29 серп. 1999 р.). Одеса ; Київ : Вид-во Асоціації етнологів, 2001. Кн. 2. С. 291–315.
25. Дика Н. О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960–1980 роки) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2001. 26 с.
26. Дика Н. Камерно-інструментальний ансамбль у концертному житті Харкова (1970–1980 рр.). *Харків у контексті світової музичної культури: події та люди* : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф., 3–4 квіт. 2008 р. Харків, 2008. С. 44–46.
27. Дика Н. Творчий портрет Зенона Дашака в контексті українського камерно-інструментального ансамблевого виконавства (до 80-х роковин від дня народження). *Вісн. Прикарпат. нац. ун-ту ім. Василя Стефаника*. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2009-2010. Вип. 17/18. С. 291–295.
28. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: Монографія / СДПУ ім. А. С. Макаренка. Суми, 2002. 228 с.
29. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка) : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. Київ, 2005. 32 с.

30. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка) : дис. ... д-ра мистецтвознав. Суми, 2004. 439 с.
31. Дудар Я. О. Концепція пізнього стилю митця як духовний феномен у роботах Теодора В. Адорно та Едварда В. Саїда. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету* : Філологія. 2019 № 42, том 2. С. 127–133.
32. Д'ячкова О. Метафора як фактор художньої активності музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1999. 16 с.
33. Жарков А. Оркестровый стиль и стилевая функция тембра. Стиль музичної творчості : естетика, теорія, виконавство. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*: зб. ст. Київ, 2004. Вип. 37. С. 43–49.
34. Жарков А. Тембр как фактор интонирования музыкального произведения. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*: зб. ст. Київ, 2002. Вип. 21. С. 270–277.
35. Жарков А. Тембровый синтаксис в аспекте взаимодействия культурных традиций. *Київське музикознавство* : Музикознавство у діалозі. Київ-Дюсельдорф, 2011. Вип. 37. С. 49–64.
36. Жарков А. Фонологические аспекты теории тембра. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : зб. ст. Київ, 2008. Вип. 72. С. 56–61.
37. Жарков А. Целостность тембрового развертывания в системе музыкального произведения как целого. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, Вип. 48, 2005 р. С. 28–36.
38. Жаркова В. Б. Творчість Моріса Равеля: музичні тексти і комунікативний контекст : автореф. дис.... д-ра мистецтвознава. Київ, 2010. 34 с.
39. Зильберман Е.. Симфонии В. Бибика в контексте отечественного симфонизма 70 х – начала 80 х годов XX века. Дипломна робота. Харківський державний інститут мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 1985. 85 с.

40. Зинькевич Е. ...О настоящем, о былом... размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич. Киев; Нежин : Лысенко М. М., 2012. 312 с.
41. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. Ужгород: Ліра, 2002. 208 с.
42. Золотовицька І. Творчі портрети українських композиторів. Дмитро Клебанов. Київ : Муз. Україна, 1980. 43 с.
43. Іванова І. Л., Мізітова А. А. Інструментальний концерт 80-х років: деякі тенденції розвитку жанру (на прикладі творів композиторів харківської школи). *Музична Харківщина* : зб. наук. пр. / Харків. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 1992. С. 50–61.
44. Ігнатченко Г. І. Творчий процес художника. *Українське музикознавство* : наук-метод. зб. Київ, 1990. Вип. 25. С. 108–116.
45. Іщенко Ю. Я. Тембровая драматургия в симфониях Б. Н. Лятошинского : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ, 1977. 23 с.
46. Калашник П. П. Риси стилю творчості В. Борисова. Київ : Муз. Україна, 1979. 112 с.
47. Карапінка М. Жанрова парадигма європейської сонати для альта і фортепіано XVIII–XX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2011. 16 с.
48. Кафедра композиції и інструментовки / В. С. Бибик и др. *Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского (1917–1992)*. Харьков, 1992. С. 82–96.
49. Каширцев Р. Г. Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини XX століття : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2021. 298 с.
50. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. *Мистецтвознавство України*. 2010. Вип. 11.

С. 62–64. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2010_11_11. (дата звернення: 09.01.2022).

51. Кияновська Л. Психо-соціальні характеристики музикознавчого тексту *Київське музикознавство*, 2007. Вип. 21. С. 3–11.

52. Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... д-ра мистецтвознав. Київ, 2020. 519 с.

53. Кононова О. В. Музична культура Харкова кінця XVIII – початку XX ст. Харків : Основа, 2004. 175 с.

54. Коновалова І. Феномен композитора в європейській музичній культурі XX століття: особистісні та діяльнісні аспекти : дис. ... д-ра мистецтвознавства. Харків, 2019. 630 с.

55. Конькова Г. В. Гаврилець Дмитро Григорович. *Енциклопедія Сучасної України* / НАН України. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=27983 (дата звернення: 05.12.2022).

56. Копелюк О. Феноменологія стилю як музикологічний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 55. С. 7–21.

57. Косенко Г. Г. Темброва семантика альта у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 241 с.

58. Косенко Г. Темброва семантика альта у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 18 с.

59. Косенко Г. Темброва семантика альта як художня метасистема. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2017. Вип. 4. С. 174–187. URL: http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk46/vip.46_174-187.pdf (дата звернення: 25.06.2022).

60. Коханик І. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах музичного постмодерну. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського*: зб. статей. Київ, 2009. Вип. 81 : Жанр як категорія музичної творчості. С. 31–37.

61. Коханик І. Диалог культур в современной украинской музыке. *Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі* : зб. статей. Київ/Дюссельдорф, 2011. Вип. 37. С. 120–139.

62. Коханик І. Интерпретация музыкального стиля: беспредельные возможности или возможные пределы? *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* / упоряд. В. Г. Москаленко : зб. статей. Київ, 2011. Вип. 95 : Проблеми музичної інтерпретації. С. 153-163.

63. Коханик І. К проблеме смысла в стилеобразовании. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : зб. наук. ст. Київ, 2004. Вип. 38 : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. С. 67–79.

64. Коханик І. Между полистилистикой и метастилем: о стилевых исканиях украинских композиторов на рубеже XX-XXI веков. *Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі* : зб. ст. Київ/Дюссельдорф, 2010. Вип. 33. С. 102-115.

65. Коханик І. Музыкальный стиль в ситуации «понимающего общения»: научный и творческий аспекты. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського* : зб. ст. Київ, 2008. Вип. 72 : Музично-творчий процес: наукові рефлексії. С. 28–38.

66. Коханик І. О возможностях когнитивного подхода в изучении музыкального стиля. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків, 2010. Вип. 29 : Когнітивне музикознавство (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової). С. 164–174.

67. Коханик І. Принципи художньої організації часу як національний компонент стилю в концерті для скрипки з оркестром № 2 Є. Станковича. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім.*

П.І. Чайковського: зб. ст. Київ, 2010. Вип. 90 : Проблеми організації художнього часу в музичному творі. С. 13–25.

68. Криса О. Б Альтове мистецтво Києва у контексті європейських традицій : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2011. 219 с.

69. Криса О. Динаміка становлення альтового репертуару в контексті взаємодії композиторської та виконавської шкіл Києва. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Київ, 2008. Вип. 77 : Виконавське музикознавство. С. 100–111.

70. Кугель М. Шедеври інструментальної музики. Київ, 2009. 195 с.

71. Кулаков С. Альтова інтерпретація 6 сюїт Й.С.Баха для віолончелі соло : автореф. дис ... канд. мистецтвознав. Київ, 1999. 16 с.

72. Кулаков С. В. Перлина українського альтового мистецтва (принцип педагогічної діяльності А. Венжеги). *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка* : зб. ст., №1(4), 2000. С. 100–103.

73. Купріяненко Е. Б. Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізніє бароко – Й.Брамс) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознава. Харків, 2010. 22 с.

74. Купріяненко Е. Б. Бранденбурзький концерт № 6 для двох альтів з оркестром І. С. Баха в аспекті розкриття та рішення ансамблевих взаємодій. *Метод. посібник*. Харків, 2013. 24 с.

75. Купріяненко Э. Б. Исполнительский анализ темы главной партии I части сонаты для альты и ф-но Es dur op. 120 №2 в контексте некоторых особенностей тематизма позднего Брамса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії у практики освіти* : зб. наук. праць. Харків, 2007. Вип. 19. С. 270–284.

76. Купріяненко Э. Б. Проблемные аспекты альтового прочтения сонаты Й. Брамса op. 120 № 1. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. Харків, 2005 Вип. 15. С. 120–128.

77. Луніна А. Євген Станкович : «Людина–медіум у земному прояві...». *Музика*. 2012. Вип. 6 (389). С. 16–21.
78. Мельников М. Претворение романтической модели концертного жанра в скрипичных произведениях Макса Бруха: магистерское исследование. Харьков, 2016. 56 с.
79. Мизитова А. Фрагменты творчества В. Бибика : монограф. очерки. Харьков : ТОВ Рейтинг, 2006. 126 с.
80. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие. Киев : 2012. 272 с.
81. Москаленко В. Г. Евгений Станкович. *Музыкальная культура братских республик СССР* : сб. ст. Киев : Муз. Україна, 1982. Вып. 1. С. 97–112.
82. Муха А. Процесс композиторского творчества. Київ : Муз. Україна, 1979. С. 55–72.
83. Нейчева Л. Некоторые особенности исполнительской интерпретации фортепианной музыки Б. Бартока и Д. Лигети в контексте болгарской национальной идеи. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. Вип. 110. С. 134-143.
84. Ніколаєвська Ю. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ–ХХІ ст.) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Одеса, 2021. 36 с.
85. Ніколаєвська Ю. Символ Дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 18 с.
86. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть. Монографія. Харків: Факт, 2020. 576 с.
87. Пашковська М. Темброобраз альты в П'ятому струнному квартеті В. Бібика в контексті концепції «останнього твору». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 62. С. 153–174

88. Пашковська М. «The Viola in My Life» М. Фелдмана: пошук смислу на межі тембровідчуття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 66. С. 27–49.

89. Рощенко-Авер'янова О. Г. Кафедра композиції та інструментування крізь призму історії харківської композиторської школи. *Pro Domo Mea* : нариси / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. С. 148–170.

90. Садовнікова О. С. Авторський стиль Й. Брамса (теоретикометодологічний та аналітичний аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2007. 18 с.

91. Сабольчи Б., Бониш Ф. Жизнь Белы Бартока в иллюстрациях. Будапешт, 1963. 134 с.

92. Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. д-ра мистецтвознавства. Київ, 2010. 36 с.

93. Савицька Н. Діахронний аспект життєдіяльності композитора. Проблема періодизації. *Київське музикознавство* : зб. ст. Київ, 2006. Вип. 20. С. 188–197.

94. Савицька Н. Особистість композитора у пізній період творчості. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності*: зб. наук. пр. Київ : Віпол, 2005. Вип. 16. С. 105–113.

95. Савицька Н. Пізній композиторський стиль – досвід дефініції. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 98. С. 325–339.

96. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості : монографія. Львів : Сполом, 2008. 320 с.

97. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.

98. Сердюк А. Пути развития украинского и зарубежного искусства : пособие. Харьков : Основа, 2001. 248 с.

99. Сиротин И. Характеристика выразительных возможностей струнного квартета : методические рекомендации для студентов. Харьков, 1982. 28 с.

100. Соляник М. Струнный квартет № 3 Б. Бриттена как феномен позднего стиля композитора. *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 55. С. 50–60.

101. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков: исследование. Киев : Музінформ, 1993. 117 с.

102. Ткаченко В. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880–1990 років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2013. 16 с.

103. Туровська Н. А. Ранній період композиторської творчості як феномен еволюційного процесу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2009. 20 с.

104. Тучапець А. І. Альтава музика Євгена Станковича як феномен творчості композитора. *Ukrainian Music: Personal Dimension. Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. 2020. Issue 127. 39–51 pp. URL: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.127.213874>. (дата звернення: 03.12.2022).

105. Удовиченко М. М. Концертні амплуа альту в творчості композиторів XVIII–XXI ст. : наук. обґрунтування творчого мистецького проєкту. Харків, 2022. 107 с.

106. Удовиченко Н. Корифеи университета : Сурен Гарникович Кочарян. *Dominanta*: Часопис ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2010. Травень. № 6. С. 6–7.

107. Удовиченко М. Передумови становлення концертного репертуару для альту у XVII–XIX ст. *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 62. С. 7–24.

108. Удовиченко М. Твори для альта українських композиторів ХХ-ХХІ ст.: виконавський аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Гельветика, 2022. Вип. 52. Том 3. С. 87-96. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-3-11> (дата звернення: 06.04.2023).

109. Утіна А. Становлення та розвиток струнного квартету в українській музиці. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2012. С. 346–358.

110. Уйфалуши И. Бела Барток. Жизнь и творчество. Будапешт : Корвина, 1971. 392 с.

111. Фещак Н. Струнний квартет та його місце в жанровій системі виконавства: історичний аспект. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2010. Вип. 17. С. 60-67.

112. Чеқан Ю. І. Євген Станкович : три штрихи до портрета. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: до 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 4 (21). С. 153–161.

113. Чубак А. А. Позастильові та стильові виміри творчої зрілості композитора : дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2017. 196 с.

114. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб.ст. Харків, 2007. Вип. 26, С. 218–228.

115. Шаповалова Л. В. Зміст як категорія ціннісної семантики музики. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 60. С. 17–25.

116. Шаповалова Л. Интерпретология как интегративная наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіка та теорії і практики освіти*. Харків, 2017. Вип. 46. С. 289–300.

117. Шаповалова Л. В. Рефлективный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков: Скорпион, 2007. 292 с.
118. Швець Н. Риси пізнього стилю Бели Бартока в творах для струнних смичкових інструментів. *Наук. записки Терноп. держ. пед. університету ім. В. Гнатюка та НМАУ : Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2004. Вип. С. 16-22.
119. Щелкановцева Е. Кафедра струнних інструментов. *Харковский институт искусств имени И. П. Котляревського (1917–1992)*. Харьков, 1992. С. 158–181.
120. Щетинський О. С. Валентин Бібик: набуття творчої зрілості. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 23. С. 42–64.
121. Adorno T. W. *Funktion der Farbe in der Musik*. München, 1999. 62 p.
122. ASA / ANSI. Timbre. Retrieved at March, 18, 2021. URL: <https://asastandards.org/Terms/timbre/> (дата звернення: 09.02.2022).
123. Bartok B. Rumanianfolkdances. URL: [https://imslp.org/wiki/Romanian_Folk_Dances,_Sz.56_\(Bart%C3%B3k,_B%C3%A9la\)](https://imslp.org/wiki/Romanian_Folk_Dances,_Sz.56_(Bart%C3%B3k,_B%C3%A9la)) (дата звернення: 18.04.2022).
124. Bartók Béla. URL: http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?composerid=2694&ttype=BIOGRAPHY (дата звернення: 19.04.2022).
125. Bartók Béla. URL: <http://www.britannica.com/biography/Bela-Bartok> (дата звернення: 22.04.2022).
126. Bayley A. Bartók's String Quartet No. 4/III: A New Interpretative Approach. *Music Analysis*. Vol. 19, No. 3, 2000. PP. 353–382.
127. Berlioz H. *Le Traité d'instrumentation et d'orchestration*. Paris : Schonenbergen, 1844. 288 p.
128. Boulez P. Timbre and composition. *Orchestration: An Anthology of Writings*. London–New-York : Routledge, 2006. P. 206–216.
129. Chudy M. Discriminating music performers by timbre: on the relation between instrumental gesture, tone quality and perception in classical cello

performance : PhD thesis. School of Electronic Engineering and Computer Science, Queen Mary University of London. London, 2016. 274 p.

130. Campbell M. Timbre (i). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*,. New York : Grove, 2001. 2nd ed. S.v. “Timbre.”

131. Cline D. *The Graph Music of Morton Feldman*. Cambridge university press, United Kingdom, 2016. 405 p.

132. Cook N. *Music A Very Short Introduction*. Published in the United States by Oxford University Press Inc., New York. 159 p.

133. Davies S. *Musical Meaning and Expression*. Cornell University Press, 1994. URL: https://books.google.com.ua/books?id=S5RE-RxokUQC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (дата звернення: 22.07.2022).

134. Drabkin W. Tone (iii). *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York : Grove, 2001.

135. Evans P. *The Music of Benjamin Britten*. London: Dent, 1996. 604 p.

136. Feldman M. *Slee Lecture*, February 2, 1973 [audio]. Baird Hall, University at Buffalo, The State University of New York. URL: <http://library.buffalo.edu/music/spcoll/feldman/mfslee320.html> (дата звернення: 10.11.2022).

137. Feldman M. *Work introduction. Feldman Morton. The Viola in My Life 1*. Universal Edition Inc. New York, 1972. 16 p. URL: <https://www.universaledition.com/morton-feldman-220/works/the-viola-in-my-life-1-5335> (дата звернення: 10.01.2022).

138. Fifield C. *Max Bruch: His Life and Works*. The Boydell press, 2005. 408 p.

139. Forkel J. N. *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke: Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst*. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802. P. 74–75.

140. Gagne C. and Caras T. Feldman Interview from Soundpieces. Interviews with American Composers by Cole Gagne u Tracy Caras. Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press Inc., 1982. P. 164–177.

141. Gillies M. Béla Bartók. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition. London: Macmillan Publishers. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> (дата звернення: 13.03.2022).

142. Geiringer K. Brahms: His Life and Work , Houghton Mifflin, 1936. 432 p.

143. Henry-Louis de La Grange. URL : <https://web.archive.org/web/20090105193410/http://www.andante.com/profiles/mahler/symph9.cfm> (дата звернення: 24.05.2023).

144. Honegger A. Je suis compositeur. Paris, 1951. 156 с.

145. Horodetskyi A. Bartok's concerto for viola and orchestra: figurative and semantic aspects of the composition. НАУ / Інститут сучасного музикознавства. Мистецтвознавство України, 2017. Вип. 17. С. 268–275. URL: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.17.2017.140131> (дата звернення: 28.09.2022).

146. Hoover K. Bartok String Quartets – Takacs Quartet: Genius Meets Brilliance. URL: www.cvnc.org/article.cfm?articleId=6133 (дата звернення: 18.10.2022).

147. Hughes P. Béla Bartók. *Dictionary of Unitarian and Universalist Biography*. URL: <https://www.harvardsquarelibrary.org/biographies/bela-bartok-2/> (дата звернення: 05.05.2022).

148. Ivanova, I., & Mizitova, A.. Late Romantic Reflections by Valentin Bibik. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (4), 2020. PP. 365–375. DOI 10.7596/taksad.v9i4.2878.

149. Karpati Janos. Bartok's Chamber Music. Pendragon press: NY, 1994. 508 p.

150. Keller H. String Quartet №3. URL: <https://goodmorningbritten.wordpress.com/2014/03/16/listening-to-britten-string-quartet-no-3-op-94/> (дата звернення: 17.09.2022).

151. Kugel M. History on an era: An interpretation of two Works for viola. New consonant music. 2002. 140 p.

152. Ladd M. Formal Considerations in Bela Bartok's Fourth String Quartet. URL: http://www.bayarea.net/~kins/AboutMe/Bartok/Bartok_SQ4_Analysis.html (дата звернення: 07.12.2022).

153. Majmon M. O. Analysis of Morton Feldman's String Quartet No.2 (exert from *En diskurs om 'det sublime' og Morton Feldman's String Quartet No. 2 /* University of Copenhagen, Music Department Translated from the Danish by Magnus Olsen Majmon, 2005. 39 p.

154. Maurice D. Bartok's Viola Concerto: The Remarkable Story of His Swansong. New York: Oxford University Press, 2004. Oxford University Press. 2004. 222 p.

155. Mawer D. Exploring Complementation in Bartók's Third Quartet. Music Theory Online, 2007. Vol. 13, № 4. 12 p. URL: <http://www.mtosmt.org/issues/mt07.13.4/mt07.13.4.mawer.html#AUTHORNO TE1129> (дата звернення: 15.06.2022).

156. Mizitova A, Ivanova I. Late romantic reflections by Valentin Bibik. *Journal of History Culture and Art Research* (ISSN: 2147-0626/). Vol. 9, №. 4, 2020. pp. 365-375. URL : <http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk/article/view/2878/1880>

157. Moalem B. Bela Bartók String Quartet №1, op. 7. URL: <http://www.beeri.org> (дата звернення: 04.08.2023).

158. Naifeh S., Smith G. W. Van Gogh: The Life. New York: Random House, 2011. 976 p.

159. Oppermann A. Max Bruch Eight pieces op. 83 for Clarinet (Violin), Viola (Violoncello) and Piano Urtext. Munich, spring 2009. 8 p.

160. Otto J. Life of Mozart, Trans, by Pauline D. Townsend, 1891. Vol. I. 317 p.

161. Pliuschenko M. Genre of Transcription in Aspect of Composer's Style (On the example of Oleksandr Nazarenko's Creativity). *International Journal of*

Scientific Research and Management. 2021. Vol. 09, issue 01. P. 504–507. URL: <https://www.ijssrm.in/index.php/ijssrm/article/view/3019/2231> (дата звернення: 03.09.2023).

162. Riley M. W. *The history of the viola. Michigan : Vol. 1.* Braun-Brymfield, Ann Arbor, 1993. 396 p.

163. Riley M. W. *The history of the viola, Vol. 2.* Michigan : Braun-Brumfield, Ann Arbor, 1991. 454 p.

164. Riemann H. *Musiklexikon.* Schott, 2012. 698 p.

165. Said E. W. *On late style.* New York: Pantheon Books, 2006. 167 p.

166. Schweitzer A. J. *S. Bach.* Read Books, 2008. 452 p.

167. Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievskaya, Yu. V., & Kopeliuk, O. O. Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review* 5(S4), 2021. P. 218–233. URL: <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1575> (дата звернення: 27.05.2023).

168. Smith J. Analysis of Bartók String Quartet №5. URL: <https://ccrma.stanford.edu/~jchrsmt/Papers/bartokno5v6.pdf> (дата звернення: 06.12.2022).

169. Soth L. «Van Gogh's Agony». *Art Bulletin*. 68 (2): 301. 1986. 42 p.

170. Steinberg M. Bartok Quartet №2. URL: <http://brentanoquartet.com/notes/bartok-quartet-2/> (дата звернення: 06.12.2022).

171. Steinberg M. Bartok Quartet №6. URL: <http://brentanoquartet.com/notes/bartok-quartet-6/> (дата звернення: 06.12.2022).

172. Terrazas W. *Life in my viola for solo viola* (manuscript). 2014. 7 p.

173. Varga B. Morton Feldman: String Quartet № 2. URL: <https://www.universaledition.com/morton-feldman-220/works/2-streichquartett-302> (дата звернення: 10.01.2023).

174. Vigeland N. Morton Feldman: The Viola in My Life. Recorded Anthology of American Music, Inc., 2006. 5 p. URL: <http://www.dramonline.org/albums/morton-feldman-the-viola-in-my-life/notes> (дата звернення: 10.01.2023).

175. Villars C. Morton Feldman: Early Family History. May 2019. URL: <https://www.cnvill.net/mfhistory.pdf> (дата звернення: 10.01.2023).

176. Wallmark Z. A Corpus Analysis of Timbre Semantics in Orchestration Treatises. *Psychology of Music*. 2019. 47:4. P. 585–605.

177. Weid J.-N. *La musique du XX siècle*. Paris: Hachette, 1992. 382 p.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Нотний приклад № 1

espr.

rit.

Нотний приклад № 2

Andante un poco Adagio.

poco f

Andante un poco Adagio.

poco f

rit.

Нотний приклад № 3

ALLEGRETTO GRAZIOSO.

Allegretto grazioso.

p

Нотный приклад № 4

Нотный приклад № 5

Нотный приклад № 6

Нотный приклад №8 The Viola in my

Нотный приклад № 7 The Viola in my life, III часть, т. 8:

life, II часть:

Нотный приклад № 9

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

p

p

Detailed description: This musical score is for four string instruments: Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. Violin 1 has a whole rest in both measures. Violin 2 starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *p*. Viola also starts with a quarter rest, followed by eighth notes, with a dynamic marking of *p*. Cello has a whole rest in both measures.

Нотный приклад № 10

Detailed description: This musical score is for four string instruments: Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. Violin 1 has a complex melodic line with many slurs and accents. Violin 2 has a whole rest in both measures. Viola has a series of quarter notes. Cello has a whole rest in both measures.

Нотный приклад № 11

Slow sul pont. *pp*

recit. [senza misura]*

(always pp)

pp sul pont. *(always pp)*

pizz. *pp resonant (vibrato) and marked*

V ten. ten. sim. pp rubato con moto

Detailed description: This musical score is for four string instruments: Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. Violin 1 starts with a *Slow* tempo and *sul pont.* playing, with a dynamic marking of *pp*. Violin 2 also starts with *Slow* and *sul pont.*, with a dynamic marking of *pp*. Viola starts with *pizz.* (pizzicato) and a dynamic marking of *pp resonant (vibrato) and marked*. Cello has a whole rest in the first measure. In the second measure, the tempo changes to *recit. [senza misura]**. Violin 1 and Violin 2 continue with *pp* dynamics. Cello enters with a dynamic marking of *pp rubato con moto* and includes markings for *V* (vibrato), *ten.* (tension), and *sim.* (simile).

Нотный приклад №12

Handwritten musical score for Example 12. The score consists of five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a bass clef and a key signature of one flat. The fourth and fifth staves have bass clefs and a key signature of one flat. The score includes markings for *pizz*, *non vibr.*, *p*, *dr. vibr.*, *ord*, and *dr. vibr.*. There are also dynamic markings *pp* and *p*. At the bottom, there are three measures with a circled '1' and the text '5 sec' under each measure.

Нотный приклад №13

Handwritten musical score for Example 13. The score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a tempo marking *Moderato con moto*. Below the tempo marking is a metronome marking $\text{♩} = 90-100$. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat and a dynamic marking *f*. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat and a dynamic marking *f*. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat and a dynamic marking *f*. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat and a dynamic marking *f*. The score includes markings for *arco*, *pizz*, and *V*.

Нотный приклад № 14

Handwritten musical score for Example 14. The score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a tempo marking *Agitato*. Below the tempo marking is a circled '3' and a dynamic marking *ff*. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat and a dynamic marking *ff*. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat and a dynamic marking *ff*. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat and a dynamic marking *ff*. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat and a dynamic marking *ff*. The score includes markings for *pizz* and *ff*.

Нотный приклад №15

Handwritten musical score for Example 15. It consists of five staves. The first staff has a circled '4' at the beginning. Above the first two staves, the instruction 'arco s.p.' is written. The first staff contains a long note with a fermata, followed by a measure with a note and a fermata. The second staff has a long note with a fermata. The third staff has the instruction 'PPP'. The fourth and fifth staves are empty. At the bottom, there are two time intervals marked: '-10 sec' and '-40 sec'. A '-3-' is written at the top right.

Нотный приклад №16

Handwritten musical score for Example 16. It consists of five staves. The first staff has a circled '6' at the beginning. The tempo marking 'Prestenuto' and '♩=72' is written above the second staff. The second staff contains a melodic line with various notes and rests. The third staff has the instruction 'pp'. The fourth staff has a long note with a fermata. The fifth staff has a long note with a fermata. The tempo marking '♩=72' is repeated above the second staff.

Нотный приклад №17

Handwritten musical score for Example 17. It consists of five staves. The first staff has a circled '9' at the beginning. The second staff has the instruction 'ppp'. The third staff has the tempo marking '♩=72' and the instruction 'pp'. The fourth staff has a long note with a fermata. The fifth staff has a long note with a fermata. A circled '10' is written above the fourth staff.

Нотный приклад № 18

16

ppp pizz

Larghetto $\text{♩} = 63$

arco

pp

ppp pizz

Larghetto $\text{♩} = 63$

arco

pp

Нотный приклад №19

simile

simile

Moderato con moto

ff

ff

ff

simile

Нотный приклад №20

ppp

ppp

ДОДАТОК Б

СХЕМИ ДО АНАЛІТИЧНОГО РОЗДІЛУ 3

Таблиця №1. М. Брух. Вісім п'єс для кларнета, альту і фортепіано.

Тонально-гармонічний план п'єси №1.

A	B	A1	B1
a moll	Fdur	a moll	A dur

Таблиця № 2. М. Брух. Вісім п'єс для кларнета, альту і фортепіано.

Тонально-гармонічний план п'єси №3.

A	B	A1	B1
cis moll	A dur	fis moll	Des dur

Таблиця №3. М. Брух. Вісім п'єс для кларнета, альту і фортепіано.

Тонально-гармонічний план п'єси №4.

Експозиція		Розробка
Г. п.	П. п.	Тональна нестійкість
d moll	F dur	

Таблиця №4. М. Брух. Вісім п'єс для кларнета, альту і фортепіано.

Тонально-гармонічний план п'єси №5.

A	B	C
f moll	Тонально-змінний	F moll

Таблиця №5. М. Брух. Вісім п'єс для кларнета, альту і фортепіано.

Тонально-гармонічний план п'єси №6.

A	B	C
g moll	Es dur-g moll	g moll-G dur

Таблиця №6. М. Брух. Вісім п'єс для кларнета, альту і фортепіано.

Тонально-гармонічний план п'єси №7.

Експозиція		Розробка	Реприза
Г. п.	П. п.	1 р.-	Г. П.-
H dur	D dur	2 р. – E dur-cis moll 3 р.-тонально- нестійкий	Зв. П. – C dur П. П. – H dur+ кода

Таблиця №7. М. Брух. Вісім п'єс для кларнета, альту і фортепіано.

Тонально-гармонічний план п'єси №8.

Експозиція		Розробка	Реприза
Г. п.	П. п.	as moll	Г. Пю – b moll П. П.- es-b moll кода – es moll
as-b moll	C moll		

Таблиця №8. Інструментальний склад «The Viola in my life» М. Фелдмана.

Групи	Viola, I частина	Viola, II частина	Viola, III частина	Viola, IV частина
Духові	флейта	Флейта Кларнет in B	-	Дерев'яні (розширена група) Мідні
Ударний клавішний (постійний)	Piano	Celesta	Piano	Celesta (+ piano)
Ударні змінні (в партитурі позначені як Percussion)	Bass Drum, Tenor Drum, Timpani, Temple Block Vibrafone Wood Block Glockenspiel	Castanets Side Drum (бічний/малий барабан Vibrafone Timpani Tenor Drum	-	2 виконавці (всі тембри з попередніх частин+ оркестрові дзвони/ Tubular Bells)
Смичкові	Viola solo Violin Violoncello	Viola solo Violin Violoncello	Viola solo	Viola solo + смичкова група

Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. Соляник М. Струнний квартет № 3 Б. Бріттена як феномен пізнього стилю композитора. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 55. С. 50–60.
2. Пашковська М. Темброобраз альта в П'ятому струнному квартеті В. Бібіка в контексті концепції «останнього твору». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 62. С. 153–174
3. Пашковська М. «The Viola in My Life» М. Фелдмана: пошук смислу на межі тембровідчуття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 66. С. 27–49.

Апробація основних положень дослідження:

1. XXI всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція (online) «Дні музики» (24–25 квітня 2020 року). Тема доповіді: «Струнний квартет №3 Б. Бріттена як феномен пізнього стилю композитора».
2. Двадцята науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Інтерпретаційний потенціал музичного твору» (30 жовтня – 1 листопада 2020 року). Тема доповіді: «Семантика альта в Струнному квартеті №5 Валентина Бібіка».
3. Міжнародна науково-практична конференція «ХНУМ імені І. П. Котляревського 105 років: звершення та випробування» (11–12 жовтня 2022 року). Тема доповіді: «Темброобраз альта в творчості Валентина Бібіка».
4. Міжнародна науково-практична конференція «Поетика музичної творчості» (14–17 січня 2022 року). Назва доповіді: ««The viola in my life» М. Фелдмана: пошук смислу на межі тембровідчуття».