

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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ДЕДЮЛЯ ЮЛІЯ МИХАЙЛІВНА

УДК 78.071.1(477):780.6.013”19/20”

ДИСЕРТАЦІЯ

**ТВОРИ КРУПНОЇ ФОРМИ ДЛЯ АЛЬТА В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ
ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ: ЖАНРОВО-
СТИЛЬОВИЙ ПОШУК**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

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

_____ Ю. М. Дедюля

Науковий керівник – Кононова Олена Василівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2021

АНОТАЦІЯ

Дедюля Ю. М. Твори крупної форми для альту в українській музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: жанрово-стильовий пошук
– Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво». – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2020.

Винятково показовими для останньої третини ХХ – початку ХХІ століть є здобутки українських композиторів для альту крупної форми, що репрезентують різноманітні жанрові модифікації концертів з камерним та симфонічним оркестрами – концерт-рапсодія, фантазія, введення до партитури партії жіночого голосу, оригінальні авторські трактовки містерії, сонати, варіацій.

Актуалізацію наукової думки щодо альтового мистецтва, зацікавленість пов'язаною з ним проблематикою засвідчують захищені в Україні кандидатські дисертації з відповідною тематикою Д. Гаврильця, А. Городецького, М. Карапинки, О. Криси, Г. Косенко, Е. Купріяненко. Втім відсутність досліджень з альтового доробку вітчизняних композиторів в основних жанрах найважливішого періоду в історії української культури – останньої третини ХХ – початку ХХІ століть потребує комплексного вивчення творів цієї історичної доби, відзначеної складними соціально-політичними трансформаціями, що не могли не позначитися на музичному мистецтві. Збереження духовності, гуманності, споконвічних моральних цінностей було у руках митців, адже саме від їх таланту, глибоко осмисленої рецепції драматичної дійсності, актуалізації злободенних питань часу втіленої в творах високого мистецтва, залежала його подальша доля.

Таким чином, через відсутність наукових праць, присвячених вітчизняній традиції альтового мистецтва у крупній формі останньої третини ХХ – початку ХХІ століть, пропонується концепція, *актуальність* якої

полягає у необхідності систематизації численних опусів для альту в аспекті концептуалізації музичного змісту й обґрунтування тенденції до жанрово-стильової трансформації, що відбувалися у творчості українських композиторів означеного часу і введення до наукового та педагогічного обігу маловивчених творів для альту вітчизняних митців.

Об'єктом дослідження є альтова творчість європейської та вітчизняної традицій; **предметом** – жанрово-стильові особливості та концептуалізація музичного змісту опусів крупної форми для альту українських композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ століть.

Мета дисертації – виявити тенденції розвитку творчості для альту українських композиторів у крупній формі означеного періоду.

В дисертації **вирішено** ряд найважливіших **завдань** із застосуванням загальних і спеціальних методів і підходів до аналізу композиторської творчості та виконавського мистецтва. А саме: охарактеризовано передумови піднесення творчості для альту українських митців в останній третині ХХ – початку ХХІ століть; зроблено систематизацію творів крупної форми для альту вітчизняних композиторів в аспекті оригінальної авторської концепції та визначено їх жанрово-стильову динаміку; надано послідовний аналіз формотворення та музичної семантики альтових творів в основних жанрах українських композиторів означеного періоду; введено до наукового і педагогічного обігу значну кількість опусів крупної форми для альту вітчизняних митців останньої третини ХХ – початку ХХІ століть, виявлено й аргументовано особливості їх інтерпретації; обґрунтовано визначну значимість даних зразків творчості для ствердження альту як сольного інструмента; доведено художню цінність альтової спадщини українських композиторів і визначено роль і місце їх творчості в опусах крупної форми у контексті музичного мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ століть.

Матеріалом дослідження слугували нотні тексти творів для альту: *концерти для альту з симфонічним оркестром* Є. Станковича, Г. Ляшенка, *Концерт-рапсодія* Н. Боевої; *концерти для альту з камерним оркестром*

В. Бібіка, Д. Клебанова, Ж. Колодуб, В. Пацери, М. Стецюна; *подвійні концертні опуси*: Концерт-симфонія для скрипки й альту з оркестром В. Бібіка; Концерт для альту і фортепіано з оркестром В. Кирейка; *симфонічна містерія «Сім Янголів із сурмами»* І. Тараненка; *сонати для альту і фортепіано* В. Кирейка та В. Птушкіна; *Варіації для альту соло* С. Пілютікова.

Джерельний базис дослідження та репрезентовані передумови піднесення творчості для альту українських митців в останній третині ХХ – початку ХХІ століть віддзеркалили музикознавчий та виконавський аспекти альтового доробку вітчизняних композиторів в крупних формах і слугували відправною точкою для вирішення поставлених завдань даної дисертації.

Знаковою сферою творчості українських композиторів означеного періоду стала духовна музика, представлена двома творами – «Триптихом» для альту solo, струнних і фортепіано ор. 35 В. Бібіка (з прихованим сакральним змістом) і симфонічна містерія І. Тараненка для альту з оркестром на тексти Іоанна Богослова «Сім Янголів із сурмами» (з відкритою біблійною програмою).

Поява на зламі ХХ – ХХІ століть епітафіальних творів для альту знаходиться в руслі тенденцій європейської музичної культури, особливо, східноєвропейської, яка розвивалась у драматичний перехідний період історії, залишивши свій відбиток на світосприйнятті митців. Авторська інтенція повідати про суб'єктивно-особистісне ставлення до важкої втрати відчутна у Сонаті В. Птушкіна «Пам'яті Д. Клебанова» для альту та фортепіано (1995). Болісною сповідальністю відрізняється Концерт для альту та камерного оркестру з фортепіано (1995) Ж. Колодуб, присвячений матері композиторки. До музичної епітафії належить Концерт-рапсодія для альту та симфонічного оркестру (2002) Н. Боевої, як данина пам'яті видатного композитора Івана Карабиця.

Альтова творчість композиторів України на зламі тисячоліть вирізняється широкою жанрово-стилістичною амплітудою: від традицій вітчизняної композиторської школи – до здобутків західного музичного

авангарду, що репрезентовано наступним корпусом опусів. У Сонаті *e-moll* для альтя і фортепіано (1997) та героїко-епічному подвійному Концерті для альтя і фортепіано з оркестром *d-moll* (2001) В. Кирейко виявив себе відданим спадкоємцем та апологетом українського національного академічного мистецтва. Фантазія для альтя і камерного оркестру на тему М. Лонга (2001) М. Стецюна відзначена неординарним віддзеркаленням оптимістичного світосприйняття автора, взаємопроникненням американських та українських фольклорних інтонацій. Концерт для альтя і камерного оркестру (1997) В. Пацери поєднав у собі професіоналізм національної композиторської школи (автор є учнем К. Данькевича, Б. Лятошинського та Л. Ревуцького) та західноєвропейського музичного авангарду, яким В. Пацера зацікавився в історичні 60-ті роки ХХ століття. «Варіації для альтя соло» (1997) С. Пілютікова відкрили тоді ще молодому композитору нескінчений шлях до оволодіння новітніми техніками та модерними засобами музичної виражальності, яким він незмінно прямує у власній творчості вже не одне десятиліття.

Три погляди на розвиток жанру концерту для альтя з камерним оркестром сфокусовано на Концерті Д. Клебанова (1982), що є щирою сповіддю Майстра у контексті світового музичного мистецтва, Концерті ор. 53 (1984) В. Бібіка – як зразку барокових тенденцій художнього мислення автора та його ж подвійному Концерті-симфонії для скрипки й альтя ор. 61 (1986) – одному з перших прикладів симфонізації жанру в творчості українських композиторів. Цей шлях укорінення філософічного змісту в музиці для альтя обґрунтовано при розгляді творів Є. Станковича – Концерту для альтя та симфонічного оркестру (1999), який є взірцем продовження постромантичних традицій жанру, його ж Симфонії для альтя з оркестром (або Концерту № 2, 2004), що переконливо втілює концепцію «музики як філософського одкровення», та Концерту для альтя з оркестром (2006) Г. Ляшенка як філософського діалогу митця із Всесвітом.

На підставі вивчення соціокультурних передумов, здобутків європейської композиторської творчості в галузі сольної альтової літератури, та проаналізованих опусів для альту великої форми українських митців останньої третини ХХ – початку ХХІ століть зроблені наступні висновки:

1. Актуалізація творчості для альту вітчизняних митців детермінована виходом української альтової школи на високий європейський рівень, появою визначних солістів, які продуктивно співпрацювали з композиторами і були першими виконавцями їх творів. Значна роль у пропаганді опусів великої форми для сольної альти (концерт, фантазія, містерія) належала камерним оркестрам, що функціонували в різних містах України та відрізнялись професійною майстерністю, варіативністю складу і мобільністю, ініціативністю диригентів.

2. Аргументовано тенденції жанрово-стильової трансформації концертів при збереженні константних характеристик жанрового інваріанту. З'явилися синтезовані жанри – концерт з фантазією, з рапсодією, з симфонією. Поряд із опусами з традиційною жанровою назвою (Концерт) присутні твори з заявленою програмою, але без вказівки на жанр; іноді аналогічний опус виходить за рамки суто музичних жанрів. В низці творів відроджується атрибутика барокових жанрових типів, модель подвійного концерту. У той же час декілька опусів продовжують постромантичні традиції.

3. Здійснено систематизацію творів великої форми в основних жанрах для альту в аспекті концептуалізації музичного змісту, що складається з наступних типів: духовно-сакральний, епітафіальний, ліричний, лірико-епічний, філософський, філософсько-трансгресивний, філософсько-медитативний, філософсько-трансцендентний, відсторонено-об'єктивний.

4. Особливості формотворення та музичної виражальності невід'ємно пов'язані з художнім змістом, індивідуалізованою жанровою моделлю й авторським стилем. Митці поєднують в альтових творах атрибутику небарокових моделей з медитативністю та сонористикою, сонористичні звукові поля з композиційними прийомами класичної епохи, одночастинних

постромантичних моделей. Нерідко музична мова опусів містить елементи модерного письма й інтонаційну лексику фольклору. В руслі естетико-стильового діалогу останньої третини ХХ століття в творчості українських авторів з'явилися такі зразки композиторської техніки, як полістилістика, колаж, алюзивність. Індивідуалізація побудови композиції сучасних опусів для альту в основних жанрах відкинула певні стереотипи музичної форми, надавши простір для творчої свободи авторів.

5. Введено до наукового обігу значну кількість творів крупної форми для альту українських композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: Соната для альту і фортепіано та Концерт для альту і фортепіано з оркестром В. Кирейка, Концерт-рапсодія для альту з симфонічним оркестром Н. Боевої, симфонічна містерія «Сім Янголів із сурмами» І. Тараненка, Варіації для альту соло С. Пілютікова. У фахових виданнях вперше вийшли статті, присвячені Сонаті для альту і фортепіано В. Птушкіна (2009), Фантазії для альту з камерним оркестром М. Стецюна (2009), Концертам для альту з камерним оркестром Ж. Колодуб (2010) і В. Пацери (2010).

6. Виконавська інтерпретація обраних творів для альту вітчизняних композиторів пов'язана з чималою кількістю художньо-інтелектуальних, віртуозно-артистичних та темброво-колористичних завдань, що стоять перед солістами. Винятковим є внесок, зроблений українськими композиторами до розвитку альтового виконавства у концертному та сонатному жанрах. Сучасні твори для альту крупної форми надають значні можливості виконавцям для вдосконалення звуковидобування, плавності рухів смичка, поєднання інструментального співу з вокальними якостями інструмента, диференціації вібрації. Найважливішою виконавською проблемою є вміння вибудувувати вкрай складну інтонаційно-драматургічну форму, детерміновану концептуальним змістом творів.

7. Альтова творчість українських композиторів в провідних жанрах має виняткове значення для ствердження альту як сольного інструмента. У найдраматичніші часи історії України альт привернув пильну увагу митців

унікальними якостями – вмінням відгукуватися на тонкі почуття, «вимовляти» глибокі філософські монологи, «співчувати» гірким втратам. Напружена інтерваліка, особлива виразність ліричного висловлювання, могутній драматизм емоційних злетів, використання всіх тембрових особливостей інструмента, що містяться в творах крупної форми, розкривають потенційні можливості альтя, детермінують неперервний розвиток сольного виконавства.

8. Значення творчості вітчизняних митців для альтя підтверджено наявністю їх опусів у програмах міжнародних музичних фестивалів і конкурсів, концертних афішах видатних артистів, відгуках провідних критиків, професійних музикантів, визначних громадських діячів. Альтові твори входять до «золотого фонду» українського мистецтва, є окрасою і змістовною кульмінацією численних авторських концертів. Зокрема, авангардні опуси С. Пілютікова звучать на концертах у Швейцарії, Польщі, Україні, їх виконують *Xenakis Ensemble*, *Ensemble neue musik zürich*, «*Avalon Trio*» (Швейцарія) та вітчизняні артисти – поціновувачі модерного мистецтва. Найяскравіші зразки жанру – Концерт Д. Клебанова, записаний на платівку американською артисткою Мелою Тененбаум (диригент Річард Капп), та обидва Концерти Є. Станковича, що неодноразово лунали в інтерпретації альтюриста зі світовим ім'ям, концертмейстера альтювої групи оркестру Лондонської Королівської опери Ковент-Гарден Андрія Війтовича (диригент В. Сіренко) – увійшли до скарбниці світового музичного мистецтва. Опус І. Тараненка «Сім Янголів із сурмами», створений на замовлення португальського віолончеліста Л. Андрадо й ірландського баяніста Д. Дана, перероблений згодом у симфонічну містерію, став одним з визначних у царині духовної тематики – невід'ємної складової доробку композитора, відзначеного архієпископом Артемієм, Гродненським і Волковиським Архієрейською грамотою «В благословення за труди во славу Святої Православної Церкви».

Твори українських композиторів для альтя крупної форми виявили могутній художній потенціал митців, суттєво збагатили національне

мистецтво, відкрили нові перспективи в динаміці його розвитку, сприяючи піднесенню музичної культури України у світі.

Ключові слова: альт як сольний інструмент, альтова творчість, українські композитори, опуси крупної форми, жанрово-стильова трансформація, концептуалізація музичного змісту

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Дедюля Ю. Соната для альту і фортепіано Володимира Птушкіна «Пам'яті Д. Клебанова» в контексті еволюції жанру. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 25. С. 106 – 113.
2. Дедюля Ю. Фантазія для альту і камерного оркестру М. Стецюна як приклад мистецтва оптимізму на початку ХХІ ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 27. С. 224 – 231.
3. Дедюля Ю. М. Концерт для альту і камерного оркестру з фортепіано Жанни Колодуб у контексті альтової творчості українських композиторів порубіжжя ХХ – ХХІ століть. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2010. Вип. 7. С. 191 – 194.
4. Дедюля Ю. Концерт для альту і камерного оркестру Віталія Пацери : проблеми виконавської інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 28. С. 31 – 41.
5. Дедюля Ю. Концерт для альту з оркестром Є. Станковича як приклад втілення жанру у сучасному українському музичному мистецтві. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 33. С. 123 – 132.

6. Дедюля Ю. Особенности жанрово-стилевой трансформации в Концерте-симфонии для скрипки, альты и камерного оркестра, ор. 61 Валентина Библика. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2020. Вип. 1. С. 40 – 43.
7. Дедюля Ю. Развитие профессиональных способностей альтистов в процессе освоения музыки XX века (на примере концерта П. Хиндемита) Ю. Дедюля. *Музична педагогіка. Мистецтвознавство*. Ялта, 2007. Вип. 1. С. 136 – 142.
8. Дедюля Ю. О специфике воплощения жанра в концерте для альты Б. Бартока. *Наукові асамблеї : матеріали магістерських читань*, 10-11 квітня 2007 р. Харків : ХДУМ, 2007. С. 182 – 193.

ANNOTATION

Dediulia Yu. M. Large-scale pieces for viola in Ukrainian music of the last third of the 20th – early 21st centuries: genre-stylistic search. – Qualifying research paper on the rights of manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Art Studies (PhD), specialty 17.00.03 – Music Art. – Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2021.

The accomplishments of Ukrainian composers for viola in large scale form representing various genre modifications of concertos with chamber and symphony orchestras – concerto-symphony, concerto-rhapsody, symphonic mystery, fantasy, introduction of a female voice part into the score, original author's interpretations of sonatas, variations – are exceptionally significant for the last third of the 20th - beginning of the 21st centuries.

The actualization of scientific thought on viola art, interest in related issues is evidenced by the candidate's dissertations defended in Ukraine on relevant topics by D. Havrylets, A. Horodetsky, M. Karapynka, O. Krysa, H. Kosenko, Ye. Kupriianenko. However, the absence of research works devoted to the viola creativity by Ukrainian composers in main genres of the most significant period in

the history of the Ukrainian culture – the last third of the 20th – early 21st centuries – requires comprehensive study of the compositions of the historical period which is marked by complex socio-political transformations that could not but affect the art of music. Preservation of spirituality, humanity, long-cherished ethical values was in the hands of artists because the future fate of high art depended on their talent, meaningful reception of dramatic reality, actualization of important issues of the time embodied in the works of this art.

Thus, due to the absence of research works related to the national tradition of the viola art in large scale form in the last third of the 20th – early 21st centuries, we offer a concept, the *relevance* of which lies in the need to systematize a great number of opuses for viola in the aspect of conceptualization of the musical content and substantiation of the tendencies towards genre-stylistic transformation which took place in the creative work of the Ukrainian composers of the given period of time, and to introduce little-studied opuses by Ukrainian composers into the area of science and pedagogy.

The object of the dissertation research is the viola art of European and Ukrainian traditions.

The subject of the research are genre and style peculiarities and conceptualization of the musical content of large-scale pieces for viola written by Ukrainian composers in the last third of the 20th – early 21st centuries.

The purpose of the research is to *identify trends in the development* of a large-scale form in the creative work for viola by the Ukrainian composers of the given time.

The purpose determined the accomplishment of a number of **objectives** with the use of general and special methods and approaches to the analysis of the compositional work and performing arts: to characterize the preconditions for intensifying the development of viola art of Ukrainian artists of the last third of the 20th – early 21st century; to detect genre and stylistic dynamics of the development of original large-scale literature for viola in the creative work of national composers during the given period of time; to systematize large-scale works for viola by

Ukrainian artists in terms of conceptualization of the musical content; to highlight the specifics of the form construction and musical semantics of viola pieces in the main genres by the composers of the given period of time; to introduce a big number of distinctive large-scale works for viola by Ukrainian composers into the area of science and pedagogy; to characterize interpretation peculiarities of these opuses; to substantiate the significance of compositions by Ukrainian composers in the main genres for the assertion of the viola as a solo instrument; to explain the artistic value of large-scale pieces in the viola heritage of Ukrainian artists in the last third of the 20th - early 21st centuries.

The material of the research includes sheet music for viola: *concertos for viola and symphony orchestra* by Ye. Stankovych, H. Liashenko and *Concerto-Rhapsody* by N. Boieva; *concertos for viola and chamber orchestra* by V. Bibik, D. Klebanov, Zh. Kolodub, V. Patsera, M. Stetsiun; *double concerto opuses*: *Symphony concerto for violin and viola with orchestra* by V. Bibik, *Concerto for viola and piano with orchestra* by V. Kyreiko; *symphonic mystery* "Seven Angels with Trumpets" by I. Taranenko; *sonatas for viola and piano* by V. Kyreiko and V. Ptushkin, *Variations for viola solo* by S. Piliutikov.

The primary sources of the research and represented preconditions for the intensification of Ukrainian artists' creative work for viola in the last third of the 20th – early 21st centuries reflected the musicological and performance aspects of large-scale pieces for viola written by national composers and helped to achieve the objectives set in this dissertation.

A significant area of Ukrainian composers' creativity of the given period was spiritual music represented by two compositions – "Triptych" for viola solo, strings and piano op. 35 by V. Bibik (with hidden sacred meaning) and a symphonic mystery for viola and orchestra by I. Taranenko based on the texts of John the Theologian "Seven Angels with Trumpets" (with an open Biblical program).

The emergence of epitaphical pieces for viola at the turn of the 20th – 21st centuries is in line with the trends of European musical culture, especially Eastern European, which developed in the dramatic transition period of the history, leaving

its mark on the worldview of artists. The author's intention to tell about the subjective-personal attitude towards the severe loss is felt in V. Ptushkin's Sonata "In Memory of D. Klebanov" for viola and piano (1995). J. Kolodub's Concerto for viola and chamber orchestra with piano (1995), dedicated to the composer's mother, is characterized by painful confession. The musical epitaph includes the Rhapsody-concerto for viola and symphony orchestra (2002) by N. Boieva as a tribute to the memory of the outstanding composer Ivan Karabyts.

Viola works of Ukrainian artists at the turn of the millennium are characterized by a wide genre and stylistic amplitude: from the traditions of the national school of composition to the accomplishments of the Western musical avant-garde, which is represented by the following range of opuses. Thus, V. Kyreiko proved to be a devoted successor and apologist of the Ukrainian national academic art in his Sonata *e-moll* for viola and piano (1997) and the heroic-epic double Concerto for viola and piano with orchestra *d-moll* (2001). The fantasy for viola and chamber orchestra on the theme of M. Long (2001) by M. Stetsiun is marked by an extraordinary reflection of the author's optimistic worldview, the interpenetration of American and Ukrainian folk intonations. The Concerto for viola and chamber orchestra (1997) by V. Patsera combines professionalism of the national composition school (the author is a student of K. Dankevych, B. Liatoshynsky, L. Revutsky) and the Western European musical avant-garde, which V. Patsera became interested in during the historical 60's of the 20th century. "Variations for Viola Solo" (1997) by S. Pilyutikov opened an endless way for the young composer to mastering the latest techniques and modern means of musical expression, which he has always followed in his own work for decades.

Three views on the development of the concerto genre for viola and chamber orchestra are focused on the Concerto of D. Klebanov (1982), which is a sincere confession of the Master in the context of world music art, Concerto op. 53 (1984) by V. Bibik as a model of the author's baroque tendencies of artistic thinking and his double Concerto-symphony for violin and viola op. 61 (1986), one of the first examples of the genre symphonization in the viola creativity of Ukrainian

composers. This way of rooting philosophical content in Ukrainian music is justified when considering the works of Ye. Stankovych – Concerto for Viola and Symphony Orchestra (1999), which is a model of continuation of post-romantic traditions of the genre, his Symphony for viola and orchestra (or Concerto № 2, 2004), which convincingly embodies the concept of "music as a philosophical revelation", and the Concerto for viola and orchestra (2006) by H. Liashenko, a philosophical dialogue of the artist with the Universe.

Basing on the study of socio-cultural factors, the achievements of European composers in literature for solo viola, analysis of opuses of large-scale compositions for viola by Ukrainian composers of the last third of the 20th – early 21st centuries, the following conclusions are made:

1. There have been defined **preconditions** for the development of viola art of Ukrainian artists in the last third of the 20th – early 21st centuries determined by the rise of the Ukrainian viola school to a higher European level, the emergence of a number of prominent soloists who actively collaborated with composers and were among the first performers of their works. A significant role in the popularization of opuses of large-scale pieces for solo viola with instrumental accompaniment (concerto, fantasy, mystery, etc.) belonged to chamber orchestras, which played in various cities of Ukraine and differed in proficiency, initiative of conductors, variability of composition and mobility;

2. The tendencies of **genre-stylistic transformation** of concertos while preserving their constant characteristics, emergence of new genre invariants leading to the appearance of synthetic genres – concerto-symphony, concerto-rhapsody, concerto-fantasy – have been well-argued. Along with the opuses which have a traditional genre name (Concerto) there are works with the declared program, but without an indication of the concerto genre, sometimes a similar opus goes beyond purely musical genres (Triptych; Symphony mystery). A number of works have attributes of pre-classical genre types;

3. Viola works of leading genres are **systematized** according to the concepts of musical content, which significantly stimulated the genre and stylistic search of

Ukrainian composers. The following types of systematization are offered: spiritual-sacred, epitaphical, lyrical, lyrico-epic, philosophical, philosophical-transgressive, philosophical-meditative, philosophical-transcendental, distantly-objective;

4. Peculiarities of form construction and musical semantics, inseparably connected with the artistic content, individualized genre model and author's style, have been revealed. Viola pieces sometimes combine attributes of postromantic neo-baroque models with meditateness, sonority and compositional characteristics of the baroque and classical epoch. Often the musical language of compositions contains elements of modern compositional writing and intonational vocabulary of folklore, which accentuates the signs of their national distinctiveness. In line with the aesthetic and stylistic dialogue of the last third of the 20th century are such examples of compositional techniques as polystylistics, collage, allusiveness appeared in the works of Ukrainian composers. The individualization of the composition structure in major modern genres – large-scale pieces for viola and orchestra – dismantled certain stereotypes of the musical form, giving space for the creative freedom of authors;

5. A great number of large-scale works for viola by Ukrainian composers are **introduced into the area of science**: Sonata for viola and piano and Concerto for viola and piano with orchestra by V. Kyreiko, Concerto-rhapsody for viola and symphony orchestra by N. Boieva, symphonic mystery "Seven Angels with Trumpets" by I. Taranenko, Variations for viola solo by S. Piliutikov; in 2009, articles devoted to V. Ptushkin's Sonata for viola and piano and M. Stetsiun's Fantasia for viola and chamber orchestra were published in specialized journals, and in 2010 there were issued articles devoted to Concertos for viola and chamber orchestra by Zh. Kolodub and V. Patsera;

6. Peculiarities of performance interpretations of large-scale pieces for viola by Ukrainian composers, associated with a large number of intellectual, artistic, audio, performing, virtuoso tasks that soloists face, are set out. The contribution made by Ukrainian composers to the development of viola performance in concerto and sonata genres is exceptional. Modern large-scale works for viola provide great

opportunities for performers to improve sound production, vocal qualities of the instrument's timbre, vibration differentiation, etc.. The most important performance problem is the ability to build complex forms of large-scale pieces as a single whole, which are determined by the deep content of the composer's intent;

7. The importance of viola creativity and main genres of the large-scale form of Ukrainian composers is justified by the viola assertion as a solo instrument. In the most dramatic times in the history of Ukraine, the viola attracted artists' attention with its unique qualities – the ability to respond to subtle feelings, to implement deep philosophical intents, to sympathize bitter losses. Intense intervalics of thematism, special expressiveness of lyrical expression, powerful dramatism of emotional ups, use of all timbre features of the instrument contained in large-scale works reveal potential possibilities of a viola, enhancing the incessant development of solo viola performance;

8. The role and place of national artists' creative work for viola in large scale opuses, which are reflected in the programs of international music festivals and competitions, posters of prominent artists, reviews of leading critics, professional musicians and prominent public figures, have been identified. A number of viola pieces are part of the Golden Fund of Ukrainian Art; their performance at prestigious National Festivals not only during premieres, but also many years later confirm the recognition of the artistic value of this literature, which is the decoration and meaningful climax of numerous concerts. In particular, S. Piliutikov's avant-garde opuses can be heard at concerts in Switzerland, Poland, Ukraine, they are performed by *Xenakis Ensemble*, *Ensemble für Neue Musik Zürich*, *"Avalon Trio"* (Switzerland) and Ukrainian artists – connoisseurs of modern art. I. Taranenko's composition "Seven Angels with Trumpets", commissioned by the Portuguese cellist L. Andrado and the Irish accordionist D. Dan and then transformed into a symphonic mystery, became one of the most prominent in the area of spiritual themes – an integral part of the composer's work. The brightest examples of the genre – D. Klebanov's Concerto, recorded by the American artist Mela Tenenbaum (conductor Richard Kapp), and both Concerts by Ye. Stankovich, which have

repeatedly been heard in the interpretation of Andrii Viitovych, a world-famous viola player, concertmaster of the viola section of the London Covent Garden Orchestra – entered the treasury of the world music.

For the period under consideration the powerful artistic potential of the Ukrainian composers' creative work for viola, large-scale pieces in particular, has significantly enriched the national performing art contributing to the further development and establishment of the Ukrainian musical culture in the world.

Key words: viola – a solo instrument, large-scale pieces for viola, Ukrainian composers, the last third of the 20th – early 21st centuries, genre and stylistic transformation, conceptualization of the musical content.

LIST OF PUBLICATIONS RELATED TO THE DISSERTATION

1. Dediulia Yu. Sonata dlia alta i fortepiano Volodymyra Ptushkina «Pam'iaty D. Klebanova» v konteksti evoliutsii zhanru. [Sonata for viola and piano by Volodymyr Ptushkin "In memory of D. Klebanov" in the context of genre evolution.] *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity* : zb. nauk. st. / Kharkiv. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 2009. Vyp. 25. S. 106 – 113.
2. Dediulia Yu. Fantaziia dlia alta i kamernoho orkestru M. Stetsiuna yak pryklad mystetstva optymizmu na pochatku XXI st. [Fantasy for viola and chamber orchestra by M. Stetsiun as an example of the art of optimism at the beginning of the XXI century.] *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity* : zb. nauk. st. / Kharkiv. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 2009. Vyp. 27. S. 224 – 231.
3. Dediulia Yu. M. Kontsert dlia alta i kamernoho orkestru z fortepiano Zhanny Kolodub u konteksti altovoi tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv porubizhzhia XX-XXI stolit. [Concerto for viola and chamber orchestra with piano by Zhanna Kolodub in the context of viola creative work of Ukrainian composers at the turn of the XX-XXI centuries.] *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*: zb. nauk. pr. / Kharkiv. derzh. akad. dyzainu i mystetstv. Kharkiv, 2010. Vyp. 7. S. 191 – 194.

4. Dediulia Yu. Kontsert dlia alta i kamernoho orkestru Vitaliia Patsery : problemy vykonavskoi interpretatsii. [Concerto for viola and chamber orchestra by Vitaliy Patsera: problems of performing interpretation.] *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity* : zb. nauk. st. / Kharkiv. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 2010. Vyp. 28. S. 31 – 41.
5. Dediulia Yu. Kontsert dlia alta z orkestrom Ye. Stankovycha yak pryklad vtilennia zhanru u suchasnomu ukrainskomu muzychnomu mystetstvi. [Concerto for viola and orchestra by Ye. Stankovych as an example of the genre embodiment in contemporary Ukrainian musical art] *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity* : zb. nauk. st. / Kharkiv. nats. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 2011. Vyp. 33. S. 123 – 132.
6. Dediulia Yu. Osobennosty zhanrovo-stylevoi transformatsii v Kontserte-symfonii dlia skripki, alta i kamernogo orkestra, op. 61 Valentyna Bibika. [Specific features of genre and stylistic transformation in the Concerto-symphony for violin, viola and chamber orchestra, op. 61 by Valentin Bibik.] *Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti* : zb. nauk. pr. / Kharkiv. derzh. akad. dyzainu i mystetstv. Kharkiv, 2020. Vyp. 1. S. 40 – 43.
7. Dediulia Yu. Razvitiye professionalnyh sposobnostei altistov v protsesse osvoyeniya muzyki XX veka (na primere kontserta P. Hindemita) [Development of professional abilities of viola players in the process of mastering the music of the XX century (based on P. Hindemith's concerto)] // *Muzychna pedahohika. Mystetstvoznavstvo*. Yalta, 2007. Vyp. 1. S. 136 – 142.
8. Dediulia Yu. O spetsifike voploshcheniya zhanra v kontserte dlia alta B. Bartoka. [On the specifics of the genre embodiment in the concerto for viola by B. Bartok] *Naukovi asamblei: materialy mahisterskykh chytan*, 10-11 kvit. 2007 r. Kharkiv : KhDUM, 2007. S. 182 – 193.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	21
РОЗДІЛ 1. АЛЬТОВА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ В ОСНОВНИХ ЖАНРАХ: МУЗИКОЗНАВЧИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ.....	29
1.1. Джерельний базис дослідження.....	29
1.2. Передумови розвитку творчості для альту українських митців в останній третині ХХ – початку ХХІ століть.....	48
Висновки до Розділу 1.....	64
РОЗДІЛ 2. САКРАЛЬНІСТЬ ТА МЕМОРІАЛЬНІСТЬ У ТВОРАХ КРУПНОЇ ФОРМИ ДЛЯ АЛЬТА ВІТЧИЗНЯНИХ КОМПОЗИТОРІВ... 	66
2.1. На шляху до жанру концерту: Валентин Бібик – «Триптих» для альту Solo, струнних і фортепіано, ор. 35.....	66
2.2. Втілення сакральної програмності в Симфонічній містерії для солюючого альту з оркестром на тексти Іоанна Богослова «Сім Янголів із сурмами» Івана Тараненка.....	72
2.3. Музичне приношення Вчителю: Володимир Птушкін – Соната «Пам’яті Д. Клебанова» для альту та фортепіано.....	78
2.4. Концепція дуалістичності конкретно-історичного та позачасового у меморіальному Концерті для альту та камерного оркестру з фортепіано Жанны Колодуб.....	84
2.5. Данина пам’яті видатного митця у музичній епітафії Наталії Боевої: Концерт-рапсодія для альту, голосу та симфонічного оркестру.....	90
Висновки до Розділу 2.....	101
РОЗДІЛ 3. АЛЬТОВА ТВОРЧІСТЬ МИТЦІВ УКРАЇНИ НА ЗЛАМІ ТИСЯЧОЛІТЬ: ВІД ТРАДИЦІЙ ВІТЧИЗНЯНОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ – ДО АВАНГАРДУ	103
3.1. Спадкоємність класико-романтичних традицій в українському музичному мистецтві на прикладі Сонати <i>e-moll</i> для альту і фортепіано Віталія Кирейка.....	103
3.2. Втілення героїко-епічної концепції в Концерті для альту і фортепіано з оркестром <i>d-moll</i> Віталія Кирейка.....	109

3.3. Віддзеркалення оптимістичного світобачення Миколи Стецюна у Фантазії для альту і камерного оркестру на тему М. Лонга.....	114
3.4. Західноєвропейські традиції в Концерті для альту і камерного оркестру Віталія Пацери.....	123
3.5. Пошук новітніх шляхів у композиторській творчості: «Варіації для альту соло» Сергія Пілютікова.....	132
Висновки до Розділу 3	137
РОЗДІЛ 4. ТРИ ПОГЛЯДИ НА РОЗВИТОК ЖАНРУ КОНЦЕРТУ ДЛЯ АЛЬТА З КАМЕРНИМ ОРКЕСТРОМ.....	140
4.1. Музична сповідь Майстра у контексті світового мистецтва: Дмитро Клебанов – Концерт для альту з камерним оркестром.....	140
4.2. Барокові тенденції художнього мислення композитора в Концерті Валентина Бібіка для альту та камерного оркестру, ор. 53.....	153
4.3. Симфонізація жанру в українській альтовій творчості: Концерт-симфонія Валентина Бібіка для скрипки й альту з камерним оркестром, ор. 61.....	167
Висновки до Розділу 4.....	173
РОЗДІЛ 5. СИМФОНІЗАЦІЯ ЖАНРУ КОНЦЕРТУ ДЛЯ АЛЬТА ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ГЛОБАЛЬНИХ ЗМІН У ДІАЛЕКТИЦІ ВЗАЄМИН ЛЮДИНИ І СВІТУ.....	176
5.1. Продовження постромантичних традицій в Концерті для альту та симфонічного оркестру Євгена Станковича.....	176
5.2. «Музика як філософське одкровення»: Євген Станкович – Симфонія для альту з оркестром (Концерт № 2).....	184
5.3. Діалог із Всесвітом: Концерт для альту з оркестром Геннадія Ляшенка.....	190
Висновки до Розділу 5.....	194
ВИСНОВКИ.....	196
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	211
ДОДАТКИ.....	239

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Українське альтове мистецтво останньої третини ХХ – початку ХХІ століть відзначене небувалим піднесенням композиторської творчості, зокрема, в основних жанрах. Підвищений інтерес митців до створення сольної літератури для вказаного інструменту відзначав наприкінці ХХ століття американський дослідник Моріс Райлі: «Зростання значущості альту у творчості сучасних композиторів, постійне розширення сольного репертуару, важливість альту у камерній музиці та оркестрових творах робить очевидною необхідність створення відповідної музикознавчої літератури, присвяченої інструменту» [301, с. 9].

Спадщина українських митців зазначеного періоду не лише вказує на приналежність альтового доробку до світових тенденцій композиторської творчості, а й відкриває нові перспективи в динаміці вітчизняного музичного мистецтва. В даному контексті надзвичайно показовими є здобутки українських композиторів для альту крупної форми, що репрезентують різноманітні модифікації концертів з камерним та симфонічним оркестрами – концерт-рапсодія, фантазія, введення до партитури партії жіночого голосу, оригінальні авторські трактовки жанру містерії, сонати, варіацій.

Альт, що довгі роки вважався не здатним для повноцінного сольного життя поміж іншими родинними смичковими інструментами, впевнено вийшов на авансцену. Збагачення альтового репертуару пов'язане з розвитком віртуозних можливостей інструмента, детермінованим значним підвищенням рівня майстерності виконавців, які все частіше підтверджували свій високий професіоналізм на музичних конкурсах різних рівнів, що заохочувало українських митців до максимального розкриття потенціалу альту, розширення модерних засобів художньої виражальності на рівні досягнень світового композиторського мистецтва, поглиблення образної царини творів.

Розквіт альтового мистецтва у світовому масштабі стимулював появу в музикознавстві низки праць, що репрезентували роль і значення інструмента в композиторській та виконавській творчості: Б. Палшкова [201; 202],

С. Понятовського [208; 210], М. Райлі [301], М. Кугеля [148; 149], І. Чернова-Строй [277], Ю. Башмета [14]. Автори ретельно дослідили специфіку альтового виконавства та педагогіки, пропагуючи видатні зразки світової музичної спадщини.

Актуалізація наукової думки щодо альтового мистецтва, зацікавленість пов'язаною з ним проблематикою засвідчують захищені в Україні кандидатські дисертації та їх тематика: Е. Купріяненко «Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції/пізнє бароко – Й. Брамс» (Харків, 2010) [156]; О. Криса «Альтове мистецтво Києва в контексті європейських традицій» (Київ, 2011) [147]; М. Карапінка. «Жанрова парадигма європейської сонати для альту і фортепіано XVIII – XX століть» (Львів, 2011) [123]; Д. Гаврилець – «Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі» (Львів, 2012) [42]; Г. Косенко «Темброва семантика альту у творчості харківських композиторів 1960 – 2000-х років» (Харків, 2018) [141]; А. Городецький «Європейське альтове мистецтво першої половини XX століття: виконавська практика та композиторська творчість» (Київ, 2019) [56]. Разом із тим у вищевказаних працях відсутні дослідження з альтового доробку українських композиторів у концептуальних (крупних) жанрах і формах останньої третини XX – початку XXI століть. Проте дана царина творчості потребує системного вивчення, осмислення еволюції вказаного процесу, введення до наукового та педагогічного обігу найцінніших творів обраного історичного періоду, позначеного складними соціально-політичними перетвореннями.

Таким чином, через брак наукових праць, присвячених вітчизняній традиції альтового мистецтва у крупній формі останньої третини XX – початку XXI століть, пропонується концепція, *актуальність* якої полягає у необхідності:

- 1) обґрунтування тенденції до жанрово-стильової трансформації, що відбувалася у творчості для альту українських митців обраного історичного періоду;

- 2) систематизації численних творів для альтя в аспекті концептуалізації музичного змісту творчості українських композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ століть;
- 3) введення до наукового обігу маловивчених опусів вітчизняних композиторів для альтя.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконувалася на кафедрах загального і спеціалізованого фортепіано й інтерпретології та аналізу музики згідно з перспективними планами науково-дослідної діяльності на 2008 – 2012 роки за темою «Альтова творчість українських композиторів ХХ століття в європейському контексті» що затверджена Вченою радою Харківського університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 27.11.2008 року). Тему дисертації уточнено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського у новому формулюванні «Твори крупної форми для альтя в українській музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: жанрово-стильовий пошук» (протокол 3 від 29 жовтня 2020 року).

Мета дослідження – виявити тенденції розвитку творчості для альтя українських композиторів у крупній формі означеного періоду.

Мета зумовила вирішення наступних *завдань*:

- висвітлити передумови піднесення альтової творчості українських митців останньої третини ХХ – початку ХХІ століть;
- здійснити систематизацію творів вітчизняних композиторів для альтя крупної форми, репрезентованих у дисертації, в аспекті оригінальної авторської концепції;
- визначити жанрово-стильову динаміку формування оригінального репертуару для альтя крупної форми у творчості українських митців останньої третини ХХ – початку ХХІ століть;
- розкрити специфіку формотворення та музичної семантики альтових творів в основних жанрах вітчизняних композиторів означеного періоду;

- ввести у науковий обіг значну кількість самобутніх творів крупної форми для альту українських композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ століть;
- охарактеризувати особливості інтерпретації опусів крупної форми для альту вітчизняних авторів;
- обґрунтувати значення альтової творчості українських композиторів в основних жанрах для ствердження альту як сольного інструмента;
- аргументувати художню цінність альтової спадщини українських композиторів, визначити роль і місце їх творчості в опусах крупної форми у контексті музичного мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ століть.

Об’єктом дослідження є альтова творчість європейської та вітчизняної традицій, **предметом** – жанрово-стильові особливості та концептуалізація музичного змісту опусів крупної форми для альту українських композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ століть.

Матеріал дослідження. Задля апробації основних положень дисертації зібраний корпус альтових опусів крупної форми, створений українськими композиторами в означений період: 1) *концерти для альту з симфонічним оркестром* – Є. Станковича (№ 1, 1999; № 2, 2004), Г. Ляшенка (2006) та Концерт-рапсодія Н. Боевої (2002); 2) *концерти для альту з камерним оркестром* В. Бібіка («Триптих», ор. 35, 1978; Концерт № 1, ор. 53, 1984), Д. Клебанова (1982), Ж. Колодуб (1995), В. Пацери (1997), М. Стецюна (2001); 3) *подвійні концертні опуси*: Концерт-симфонія для скрипки й альту з оркестром В. Бібіка (ор. 61, 1986) та Концерт для альту і фортепіано з оркестром В. Кирейка (2001); 4) *симфонічна містерія «Сім Янголів із сурмами»* І. Тараненка (2001); 5) *сонати для альту і фортепіано* В. Кирейка (1997) та В. Птушкіна (1995), *Варіації для альту соло* С. Пілютікова (1997).

Методи дослідження. У дисертації задіяні загальні та спеціальні підходи до аналізу композиторської та виконавської творчості:

- *порівняльно-історичний* – завдяки якому здійснюється аналіз динаміки альтової творчості композиторів різних поколінь;
- *структурно-функціональний* – сприяє розкриттю музичного твору як системи в єдності змісту та форми;
- *ціннісний* – скеровує на пізнання смислу музики через естетичне переживання та когнітивний аналіз;
- *виконавський* – допомагає розумінню атрибутів інтерпретації досліджуваних творів.

Теоретична база. У дисертації задіяні дослідницькі праці з фундаментальних напрямів музикознавства:

- *теорії жанру та стилю в музиці* (М. Арановський [9], І. Коханик [143], В. Медушевський [176], М. Михайлов [182], Є. Назайкінський [191], А. Сохор [232], І. Тукова [252; 253], В. Цуккерман [271; 272], Л. Шаповалова [278; 279]);
- *музичної органології, інструментознавства, акустики* (І. Алдошина Р. Приттс [4], Г. Безруков [16], Д. Гаврилець [42; 43; 44], М. Зряковський [115], Л. Кузнєцов [152], В. Свободов [223], F. Zeyringer [308–310]);
- *теорії й історії альтового та скрипкового виконавства* (І. Андрієвський [5], О. Антонова [7; 8], Л. Ауер [12], М. Берлянчик [22; 23], Л. Гінзбург [50], В. Горбунов [53; 54], В. Григор'єв [60; 61], М. Грінберг [63; 64], Ф. Дружинін [94], В. Заранський [105], Ю. Крамаров [145; 146], І. Манолова [172], С. Маршанський [174], Б. Палшков [201; 202], Н. Погадаєва [205], С. Понятовський [208; 209; 210], Л. Раабен [214], В. Рабей [216], Є. Сафонова [24], Є. Стоклицька [233], Б. Струве [235], Т. Суханова [241], К. Флеш [263; 264], В. Юзефович [289]; М. Кугель [2; 148; 149; 299], Г. Фельдгун [261], D. Dalton [296], M. Riley [301], L. Tertis [304], J. White [306]);
- вчення про *фактуру, ритм, гармонію, музичну форму* (М. Арановський [9], Б. Асаф'єв [10; 11], В. Бобровський [27, 28], Н. Горюхіна [57], Г. Григор'єва [62], В. Задерацький [103], Г. Ігнатченко [118], Є. Назайкінський [191], М. Тіц [251], Ю. Холопов [266; 267], В. Холопова [269], В. Цуккерман [271; 272]);

– *теорії музичної інтерпретації та виконавства* (В. Дарда [70], М. Карапінка [122–126], Н. Корихалова [140], С. Кулаков [154; 155], В. Москаленко [183; 184], Н. Мятисєва [189], В. Орлов [196], К. Флеш [263; 264], А. Шевцова [280; 281], Ю. Янкелевич [293], А. Яньшинов [294], R. Stowell [302], Y. Menuhin W. Primrose [300]).

Наукова новизна отриманих результатів. У дисертації *вперше* у вітчизняному музикознавстві:

- охарактеризовано передумови активізації творчості для альтів українських композиторів в останній третині ХХ – початку ХХІ століть;
- визначено жанрово-стильову динаміку формування оригінального репертуару для альтів крупної форми у творчості українських митців зазначеного періоду;
- здійснено систематизацію розглянутих у дисертації творів крупної форми для альтів в аспекті концептуалізації музичного змісту;
- проаналізовано формотворення та музичну семантику репрезентованих альтових творів в основних жанрах вітчизняних композиторів;
- уведено до наукового обігу значну кількість творів крупної форми для альтів українських композиторів вказаного періоду;
- аргументовано особливості інтерпретацій проаналізованих у дисертаційному дослідженні творів крупної форми для альтів вітчизняних авторів;
- обґрунтовано значимість масштабних форм альтової творчості українських митців у ствердженні сольного амплуа інструмента;
- у контексті музичного мистецтва зазначеного періоду доведено художню цінність альтової спадщини українських композиторів, наголошено значення в ній творів великої форми.

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає у можливості їх застосування в курсах «Спеціальний інструмент», «Камерний ансамбль», «Педагогічна практика», «Сучасний репертуар для альтів», «Історія сучасної Української музики», «Історія виконавства на струнно-смичкових

інструментах», «Методика викладання на струнно-смичкових інструментах» для магістрів та бакалаврів вищих та середніх музичних закладів України. Результати дисертаційного дослідження можуть бути використані при створенні спеціалізованих навчальних посібників, зокрема, «Історія вітчизняного виконавства на альті».

Апробація результатів дослідження. Дисертація пройшла апробацію на відкритих засіданнях кафедр загального та спеціалізованого фортепіано та оркестрових струнних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського. Результати дослідження апробовано у доповідях на міжнародних та всеукраїнських конференціях: Наукова конференція Кримського гуманітарного університету (Ялта, 22-23.02.2007); Другі наукові асамблеї (Харків, 10-11.04.2007); Міжнародна науково-теоретична конференція «Стильова панорама українського мистецтва» (Київ, 18.12.2008 р.) «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 19-21.03.2009); Наукова конференція у рамках XVI міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї» «Й. Гайдн – І. Котляревський: мистецтво оптимізму» (Харків, 02-04.10.2009); «Інтонаційний простір музичного мистецтва» (Донецьк, 01-02.10.2010); «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 09.02.2011), Міжнародна науково-практична конференція «Музична комунікація в питаннях та відповідях» (Харків, 15-18.01.2021).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 8 статей, з них 7 у фахових виданнях, затверджених МОН України та 1 у періодичному виданні – «Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті» реферується та відображається у вітчизняних базах даних та розміщується в наукометричній базі *Index Copernicus*.

Структура роботи. Дисертація складається із Вступу, 5 Розділів з висновками (18 підрозділів), загальних Висновків, Списку використаних

джерел-літератури 310. Загальний обсяг дисертації становить 311 сторінок, з них основного тексту 210 сторінок, додатки.

РОЗДІЛ 1
АЛЬТОВА ТВОРЧИСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ В
ОСНОВНИХ ЖАНРАХ:
МУЗИКОЗНАВЧИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ

1.1 Джерельний базис дослідження

Виявлення ролі та місця альту в музичному мистецтві України останньої третини ХХ – початку ХХІ століть потребує вивчення творчості вітчизняних композиторів для даного інструмента в основних жанрах як найбільш репрезентативних. Перш за все, – концертному, в якому закладено генетичний код діалогу і де співіснують, борються різні точки зору, оспорюють першість кілька ідей (М. Лобанова) [163; 164]; сонатному, з його здатністю відобразити широкий круг життєвих явищ від різноманітних нюансів людських переживань до складних конфліктів і філософських узагальнень (П. Стоянов) [234], що у ХХ столітті ввібрав у себе модифікації всіх існуючих різновидів, і привернув увагу композиторів-авангардистів. Основоположними джерелами з теорії та історії жанрів, до яких звертався автор даного дисертаційного дослідження, були праці М. Арановського [9], М. Лобанової [163], О. Соколова [227–230], В. Цуккермана [271; 272], Л. Шаповалової [278; 279].

Сонатна творчість для альту пройшла непростий, пролонгований шлях формування, детермінований специфікою інструменту, що традиційно використовувався в ансамблевому музикуванні задля акомпанементу, або ведення середнього голосу. Генеза жанру сонати для альту соло розпочата італійськими композиторами М. Нері (1621–1666) та К. А. Маріно (1670–1735), еволюціонувала в творчості німецьких майстрів Г. Д. Шпеера (1636–1707) та Г. Ф. Телемана (1681–1767), які стали використовувати альт у тріо-сонаті, а скрипку й альт – у подвійному складі виконуючих соло інструментів, що в подальшому отримало свій розвиток у творчості Й. Гайдна (йому належать 7 дуетів для скрипки й альту) [146; 209; 210; 215]. Не обійшли увагою інструмент з багатим низьким тембром, здійснивши свій внесок до

репертуарної скарбниці, Й. С. Бах, який створив сонати для віоли да гамба та чембало (*G-dur*, *D-dur*, *g-moll*), і К.Ф.Е. Бах, присвятивши даному складу інструментів сонати *D-dur* та *g-moll* [146]. Видатний чеський скрипаль-віртуоз і композитор Ф. Бенда (1709–1786) та німецький диригент, композитор К. Ф. Цельтер (1758–1832) є авторами сонат для альту і баса [210].

Істотно стимулював розвиток жанру італійський композитор, скрипаль і альтист, професор Міланської консерваторії А. Ролла (1757–1841), що вирізнявся невгамовною художньою фантазією та істинно експериментаторським творчим талантом. Його багатий доробок містить сонати, в яких альт виступає у різних іпостасях. Зокрема, А. Ролла належать сонати для альту *C-dur* та *As-dur* і дві сонати ор. 3; а також сонати для альту і basso continuo, для альту з віолончеллю (*C-dur*) та для альту із скрипкою; ним створені сонати для альту з акомпанементом скрипки і навпаки – для скрипки з акомпанементом альту; Соната для подвійного складу солістів – скрипки та альту у супроводі клавіру (*Es-dur*). Таким чином, композитор розкривав темброві, технічні та образно-художні можливості альту, сприяючи його просуванню на гідне місце серед сольних інструментів.

Соната для великого альту й оркестру Н. Паганіні стоїть осібно в даній літературі, оскільки унікальність фізіологічних і віртуозних можливостей геніального артиста і композитора, на якого вона й розрахована, завадила поширенню твору серед виконавців [292]. В епоху романтизму митці віддали перевагу ансамблю альту (або арпеджіоне) з фортепіано. Зокрема, Ф. Шубертом 1824 року було створено Сонату для фортепіано і арпеджіоне¹ (*a-moll*). Тембр нового інструмента так надихнув композитора, що в Сонаті, як в жодному опусі, навіть у пісні, він не стикався настільки тісно з колом породжених міським романсом задушевних, чутливих образів, як стверджує дослідник творчості австрійського митця П. Вульффіус [41, с. 300]. Завдяки щирості, природності, відкритості почуття, помножених на поетичну

¹ Арпеджіоне – інструмент на кшталт смичкової гітари, шість струн якого налаштовані подібно старовинним віолам, був створений 1823 року віденським майстром Г. Штауфером.

натхненність і художню завершеність, Соната посіла особливе місце у спадщині Ф. Шуберта. В даному жанрі залишили твори Ф. Мендельсон-Бартольді, який прекрасно володів цим інструментом (Соната *c-moll*), та Й. Брамс (дві Сонати для кларнета або альту і фортепіано: *f-moll* та *Es-dur*) [40; 41; 96; 270].

XX століття внесло «нове дихання» до цього виду творчості: відроджуючи старовинні традиції, К. Дебюссі написав Сонату для флейти, арфи й альту. Одночасно укорінювалися й нові ансамблі – альт та фортепіано, усталені в доробку Д. Мійо, А. Онеггера, П. Хіндеміта [159; 179; 199; 200; 204; 217]. Останньому як яскравому носію німецької виконавської та композиторської шкіл належить видатна роль у розвитку альтового мистецтва. Поява «Маленької сонати» для віолі д'амур з фортепіано П. Хіндеміта, його ж трьох Сонат для альту і фортепіано і чотирьох – для альту соло є рідкісним прикладом поєднання задуму з інструментальним втіленням. Музику, ніби, «створив» інструмент сам для себе, настільки вона органічно пов'язана зі специфічними властивостями альту, який, немов, «ожив і сам заграє» [159].

Низку сонат для альту і фортепіано написано російськими композиторами. Втім «Незакінчену сонату»² М. Глінки нечасто виконують в концертах, традиційно відносячи її до учбового консерваторського репертуару. Соната А. Рубінштейна *f-moll* увійшла до незаслужено забутих опусів, проте вона по праву належить до золотого фонду камерно-інструментальної музики XIX століття, небагатого на альтові твори. Заснована на російських темах, Соната приваблює щирим мелодизмом і надзвичайно ефектним використанням різноманітних технічних прийомів. Перша половина XX століття відзначена появою в російській музиці трьох творів у даному жанрі М. Рославця та С. Василенка (ор. 46).

Високий зразок жанру Сонати для альту і фортепіано, присвячений видатному музиканту – Ф. Дружиніну, створив 1975 року Д. Шостакович.

² Соната для альту і фортепіано М. Глінки була завершена Вадимом Борисовським 1932 року.

Тричастинний твір ор. 147 («Новелла», «Скерцо», Adagio) пам'яті великого композитора Бетховена об'єднав атрибутику різних композиторських технік – розширену тональність, серійність, хроматику, діатоніку, цитування [205; 283]. Композитор активно використав верхній регістр інструмента, насичений виразною мовною інтонацією. Глибока філософська лірика, тонкий психологізм твору, сповідальність перебувають у повній гармонії з характерним тембром альту.³ «Все, що турбувало розум, серце, совість Шостаковича, <...> що вставало перед ним в своїй грізній величї, в нагромадженні найгостріших конфліктів, – наголошував В. Бобровський, – з досягнутих ним духовних висот постало у вигляді приборканої стихії, підвладній мужній волї, що все долає, героїзму думки і духу. В цьому і полягає естетичне й етичне значення Сонати для альту і фортепіано Дмитра Дмитровича Шостаковича» [28, с. 71]. Твір став епохальним явищем у світовому музичному мистецтві, максимально розкриваючи потенційні художні та технічні можливості інструмента. «Поява альтової сонати Д. Шостаковича була переломною в “репертуарній політиці” альтистів, викликала “вибух” інтересу до альту як сольного інструмента», – підкреслює С. Маршанський [174, с. 14]. У 1970–80-х роках у колишньому Союзі література для альту поповнилась чотирма Сонатами соло М. Вайнберга і «Сонатую-піснею» А. Хачатуряна.

В ці часи в Україні з'явилися Соната-поема для альту і фортепіано (1974) О. Яковчука [291], Сонати для альту Solo ор. 31 (1977) та Соната № 1 для альту і фортепіано ор. 72 (1988) В. Бібіка, Соната для альту і фортепіано В. Загорцева (1979) – одного з митців київського авангарду; камерний опус у даному жанрі – Г. Гаврилець (1988), який інтерпретували видатні українські альтисти Д. Гаврилець, О. Лагоша та соліст оркестру Королівської опери у Лондоні

³ Ідея Сонати Д. Шостаковича виходить за рамки камерності, на що, зокрема, вказує й існуюча версія її перекладення (І. Іоффа) для розширеного складу – альту у супроводі струнного оркестру. (Див.: І.Овчинников. Песни и пляски альту. Новый взгляд на последнее сочинение Шостаковича. [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://divertissementorchestra.com/2016/10/30/pesni-i-plyaski-alta/> (12.09.2020)

А. Війтович. Звернення вітчизняних митців до жанру сонати та сонатної форми – «<...> не данина традиції, а підтвердження величезної життєздатності цієї вищої форми інструментальної музики» [189, с. 5; 191].

В цілому протягом останньої третини ХХ століття українськими композиторами було створено понад півтора десятка сонат; чимало з них неодноразово виконувались в авторських концертах і фестивалях (що зафіксовано у відгуках преси) та привернули увагу музикознавців. Ознайомлення автора дисертації з даним матеріалом мало пізнавальний характер і було надзвичайно корисним для з'ясування ролі та місця жанру альтової сонати у творчості українських авторів.

Появою у доробку вітчизняних композиторів жанру концерту для альту відзначена остання третина ХХ століття – в ті часи відбувався активний процес як відродження давніх традицій, переосмислення стильових явищ минулих епох, так і формування новітньої жанрово-стильової атрибутики інструментального концерту, в тому числі й альтового, який відразу став претендувати на одне з провідних місць у музично-історичному процесі, прокладаючи шляхи у майбутнє в українському мистецтві.

Масштаби еволюції жанру концерту виразно характеризують наступні цитати. Перша з них, що наводить М. Друскін у своїй монографії «Фортепианне концерты Бетховена», належить В. А. Моцарту: «Концерти дають щось середнє між занадто складним і занадто легким, вони блискучі, приємні для слуху, але, зрозуміло, не впадають в порожнечу <...>». Поряд з нею автор розміщує сентенцію авторитетного німецького музичного критика, мистецтвознавця, композитора того часу Ф. Рохліца: «Концерт – вершина музики у вираженні делікатного на протигагу симфонії у вираженні піднесеного» [95, с. 15 – 16]. Майже через два століття дослідник творчості українських композиторів В. Заранський наголосить у своїй дисертації найхарактерніші риси еволюції жанру концерту, зокрема, скрипкового, останніх десятиліть ХХ століття: «Асимілюючи жанровий потенціал симфонії, він [концерт. – Ю. Д.] перетворюється в розгорнуту масштабну форму

втілення філософських концепцій. Концертність, як вияв різних типів взаємодії сольної-оркестрового звучання запозичує від симфонізму наскрізний розвиток і якісні зміни образності, що призводить до формування жанру нового типу» [105, с. 3].

Такими ознаками вирізняється і переважна частина концертів для альту, представлених у даній дисертації. Проте, необхідно підкреслити, що у ХІХ столітті інструмент набув рис носія меланхолічного ліричного «мрійника» у симфонії для оркестру із солюючим альтом «Гарольд в Італії» Г. Берліоза. Геніальне втілення образу романтичного героя у симфонічному творі з чіткими ознаками концертності на довгі роки закріпило за альтом це амплуа, переосмислення якого відбулось у ХХ столітті в концертному доробку західноєвропейських композиторів П. Хіндеміта, Б. Бартока. Радикальні ж зміни у трактовці інструмента як носія глибоких філософських ідей, у значному ступені пов'язане із Сонатою ор. 147 Д. Шостаковича, сприяло концептуалізації жанру концерту для альту А. Шнітке, Е. Денисова, Д. Клебанова, В. Бібіка, Є. Станковича та інших авторів.

Проблеми еволюції жанру концерту знайшли своє відображення в численних дослідженнях музикознавців, відправним початком яких послужила наукова діяльність Б. Асаф'єва [10]. В подальшому різні аспекти розвитку жанру, стилеві специфіки його видів, тощо висвітлювались у працях О. Антонової [7, 8], О. Буреля [34], Д. Гаврильця [42], І. Гребневої [59], Г. Демешко [81], О. Денисової [83], О. Долинської [91], М. Друскина [95], Є. Дукова [98], В. Заранського [105], О. Зароднюк [106], І. Іванової [117], І. Кузнєцова [151], М. Лобанової [163], О. Меркулова [177], А. Мізитової [117], Л. Мінкіна [180], О. Немкович [192], Г. Орлова [197], О. Пономаренко [206, 207], Л. Раабена [214], М. Тараканова [245], В. Тімофєєва [249], І. Тукової [252, 253], Ю. Хохлова [268].

Б. Асаф'євим сформульовано основоположні принципи концертного мислення, актуальність яких підтверджено, зокрема, і творчістю українських композиторів: «Сучасний концерт є, перш за все, “переключення” принципу

розробки в діалектичне становлення; ідея стає діючою силою, музичний рух – дійством, в якому кожен конкретний голос (“інструмент”, а не абстрактний голос суворого стилю) є носієм або, точніше, «творцем» (фактором) розвитку. Розвиток сам вже перестає бути чимось ззовні протипоставленим темі: він і є неодмінна умова її існування, її актуального прояву, повноти її становлення» [10, с. 221]. Як влучно зауважила М. Лобанова, підтверджуючи думку Б. Асаф'єва, в концерті закладений генетичний код діалогу [161].

Діалогічна, змагальна природа жанру сприяє виявленню внутрішньої конфліктності, результатом якої стає тематична трансформація – з'являються не просто контрастні, а діаметрально протилежні образні сфери. Розкриття їх суперечливості співвідноситься з тезою Б. Асаф'єва про процеси симфонізації, що підпорядковані закону діалектичного розвитку [10, с. 5]. Таке кардинальне перевтілення первинного тематичного ядра, властивого для переважної кількості проаналізованих у дисертації концертів, вказує на атрибуцію симфонізації. Істотною допомогою при аналізі концертних творів у даному аспекті стали дослідження М. Арановського [9], В. Бобровського [27; 28], О. Зінькевич [109], Н. Літвінської [161], М. Лобанової [163]. Так, М. Тараканов [245] загострив проблему взаємозв'язку двох провідних жанрів інструментальної музики, розглядаючи симфонізацію концерту паралельно з ідеєю змагання.

XX століття репрезентує варіантну множинність інваріанту жанру концерту на відміну від дуалістичного шляху його розвитку в XIX-у (віртуозний і симфонізований). Зокрема, М. Лобанова концентрує увагу на трьох головних напрямках: відродження атрибутів *concerto grosso* та віртуозних засобів класичних концертів; продовження традиції класико-романтичного симфонізованого концерту; увага до камерного складу оркестру з його ансамблевими принципами гри [164]. Більш розгалужену класифікацію концертів першої половини XX століття за стилем, жанровим типом і

драматургією пропонує Н. Кравець⁴ [144]: 1) неокласичні концерти, свідомо орієнтовані на барокову модель, його тематизм, структуру і методи формоутворення; 2) концерти, що не реставрують безпосередньо стиль музики минулого, але побічно пов'язані з ним; 3) концерти, які виявляють класико-романтичні тенденції в «чистому» вигляді; 4) концерти, що продовжують класико-романтичні традиції більш опосередковано і значно оновлені за рахунок виражальних можливостей музики ХХ століття; 5) концерт-ансамбль для декількох інструментів з оркестром.

Оскільки концерт для альту у творчості українських композиторів з'явився в останній третині ХХ століття, деякі лінії розвитку жанру були вже не актуальні. На наш погляд, жанрові моделі, які б підпадали під першу та третю позиції класифікації, не відповідали б змісту епохи – драматичному часу історичних змін. (Можливо, такі твори й існують, але вони не аналізуються у даній дисертації). В українському альтовому концерті знаходимо історично-усталені жанрові модифікації, композиційні ідеї, засоби тематичного розвитку різних епох переосмислені та осучаснені композиторами, які у більшості своїй сповна володіють усіма новітніми техніками, що саме й надає авторові свободу в поводженні з матеріалом, як вважає Е. Денисов [82]. Композитори мають право на оновлення канонів жанру: адже неможливо засобами сучасного композиторського письма моделювати конструктивні схеми музики попередніх століть, форма твору залежить від початкового матеріалу, що і є його «генетичним кодом» (за Е. Денисовим) [82].

Вітчизняна композиторська практика останньої третини ХХ – початку ХХІ століть репрезентована жанрами-мікстами, нерідко ситуативного характеру, що не стабілізує жанрову типізацію, або закріплення заданою жанровою назвою особливостей форми, як вважають О. Ручьєвська і Н. Кузьміна [219]. Проблемаам взаємодії музичних форм – «перемінності»

⁴ Із сімох позицій наводимо п'ять, оскільки одна з загального числа сфокусована виключно на специфіці концертів Д. Шостаковича та С. Прокоф'єва, а друга орієнтована на концерти для оркестру.

композиційних функцій, концепції варіаційності, контрастно-складовим формам тощо присвячені дослідження В. Бобровського [27], Ю. Холопова [267], Л. Мазеля [167–169], В. Цуккермана [271; 272], П. Стоянова [234], що стали базовими в опрацюванні конкретних опусів у пропонованій дисертації.

Пріоритетним аспектом дослідження є музичний зміст опусів в крупних жанрах для альту, створених в останні десятиліття ХХ – на початку ХХІ століть на теренах України. Ці твори найбільш повно та всеосяжно віддзеркалюють рецепцію митців тих складних історичних процесів, що відбувались у країні. Відтворення картини світу здійснювалось в умовах стилістичного оновлення музичної мови, використання новітніх композиторських технік, розширення «інтонаційного тезаурусу». Розібратись у питаннях діалектики форми та змісту, драматургії музичного твору допомагають дослідження М. Арановського [9], Б. Асаф'єва [10], М. Бонфельда [32], Н. Герасимової-Персидської [48, 49], Л. Казанцевої [119], М. Карпичева [127], Ю. Кона [136], А. Кудряшова [150], В. Медушевського [176], Є. Назайкінського [190], Н. Очеретовської [198], Г. Тараєвої [244], Ю. Холопова [266], В. Холопової [269], Л. Шаповалової [278, 279], С. Шипа [284 – 286].

У змістовому аналізі творів автор даного дисертаційного дослідження застосовував семантичний підхід. Своєю теорією музичної інтонації Б. Асаф'єв заклав основи семантичного розуміння музики як виду мистецтва, стверджуючи, що сенсоутворенням керує її інтонаційна першооснова [10]. Продовжуючи розробку теорії у психологічному аспекті, В. Медушевський наполягав на первинності інтонації як смислової цінності музики і вторинності її звукового тіла. Вчений наголошував закріплення в образно-чуттєвій пам'яті узагальнених ідей, які є спадщиною величезного соціального, культурного, мистецького досвіду. Музична інтонація, вважає В. Медушевський, сприймається як жива саме тому, що в ній відбито живу людину [176]. Увага на визначальній якості музичного знака – поліваріантності та полісемантичності була у свій час загострена Ю. Коном. [136]. Семантичний

підхід став універсальним ключем дослідження художнього змісту музичних творів різних епох і незамінним при розгляді опусів межі ХХ – ХХІ століть, відзначених високим рівнем інтелектуалізму і знаковості.

Великий вплив на митців другої половини ХХ століття мали науково-технічні відкриття, пов'язані з освоєнням космосу, що детермінувало переосмислення категорій простору та часу, появу нового погляду на людину та її місце у Всесвіті, новітніх художніх ідей і тем творчості, які потребували відповідних модерних композиторських технік. Зокрема, нового відношення до звуку. В сонористиці він став джерелом краси, створюючи власний естетично цінний світ. «Сонорика є глибина звучання, барвистість тканини, взаємопроникнення ліній звуковисотами, ритму, динаміки (гучність) тощо», – так виразно охарактеризував нову техніку, що перетворилась у тип світогляду багатьох композиторів Ю. Холопов [266, с. 16].

Н. Герасимова-Персидська констатує разючі зміни в музичному мистецтві: «Розгортається ціла панорама нових можливостей і засобів, досягає свого апогею стрімке освоєння інших змістових сфер» [48, с. 5]. Дослідниця зауважує, що основи переходу до ХХІ століття, закладені у 1970 – 80-х роках, найбільш виразно виявились у творах, які спираються на розлогі форми, довге звучання, прагнення до освоєння великих масштабів. З'явились характерні ознаки музичних опусів – «загальмований час» і «нелінійний простір», а також відродження контрапунктичного мислення. Як підкреслює К. Болашвілі контрапункт стає не просто конструктивним засобом, а маніфестацією нового мистецтва [31]. Особливе місце посіли специфічні композиції, пов'язані з медитативною сферою – роздумів, рефлексії, самозаглиблення, філософської зосередженості – зауважує М. Кузнецова [153] Вказана вище атрибутика притаманна й альтовим творам українських композиторів, декотрі з яких пізнавали нові віяння світового музичного мистецтва ще за часи Відлиги.

Автор дисертації користувався низкою досліджень, що стосувались авангардних течій ХХ століття, зокрема, – К. Болашвілі [31], Е. Денисова [82]; Д. Житомирського, О. Леонтієвої та К. М'яло [99], О. Зінкевич [108; 109],

С. Лаврової [158], І. Новічкової [194], С. Павлішин [199; 200], С. Савенко [220], Ю. Холопова [266] тощо. Суттєва частина репрезентованих опусів пройняті філософським, сакральним, меморіальним змістом. Відповіді на деякі питання ми знайшли в трудах класиків філософської думки Г. В. Ф. Гегеля [47] та І. Канта [121]. Пізнанню глибинного сенсу творів сприяли дослідження Т. Андрущак [6], Т. Гайдамович [45], Н. Гуляницької [65; 66; 67], Л. Казанцевої [119], О. Сіганової [226], Р. Сулім [237; 238], В. Фарітова [258; 259], Л. Шаповалової [278; 279], О. Шелудякової [282].

Необхідними під час роботи над дисертацією стали дослідження з теорії музичної інтерпретації та виконавства. Автор звертався до монографії Н. Корихалової «Інтерпретація музики...» [140] – однієї з перших, де розглядалась динаміка розвитку вирішальних проблем музичного виконавства у філософсько-естетичному аспекті. Цінним є ствердження науковця про існування музичного твору в трьох онтологічних формах – потенційній, віртуальній та актуальній. Первинна з них – потенційна закріплюється в нотному запису і є основою для варіантної множинності інтерпретацій. Один із засновників виконавського музикознавства в Україні В. Москаленко стверджує, що музична інтерпретація та її результат – інтонаційна версія, в першу чергу, ґрунтуються на художньому доосмисленні музики, втім з коригуванням образних уявлень науково-аналітичним методом [183; 184]. Тому так важливо виконавцю розібратися в структурі, стилі, атрибутах семантики музичного опусу, особливо, при ознайомленні з новим витвором мистецтва.

Класичною стала сентенція В. Медушевського щодо основного закону для інтерпретатора авторського тексту, яким є розуміння духовних принципів краси як сенсу творчості у виконавському мистецтві [176]. Втім, у деяких сучасних альтових творах втілена містична, і навіть апокаліптична семантика, далека від ідеалів духовної краси (зокрема, якщо йдеться про використання нетрадиційних тембрів позамузичного походження). В такому випадку, слід установити мотивацію і доречність використання подібних засобів художньої

виражальності, що розкриє шлях до осмислення глибинної філософії твору, скерує виконавця на створення концептуальної інтерпретації. Про взаємозв'язок філософії з музикою йдеться, зокрема, у трудах Є. Гуренко [68] та Т. Чередниченко [273]. Проблемі інтерпретації присвячені праці українських науковців Ю. Вахраньова [35], О. Маркової [173], В. Приходько [213], Л. Опарик [195], О. Пилатюк [203], в яких репрезентовані різні її аспекти, що стали в нагоді під час роботи над дисертаційним дослідженням.

Оскільки виконавська та педагогічна діяльність визначних музикантів, у даному випадку – альтистів, знаходиться серед найактуальніших проблем інтерпретології, автор даної дисертації не залишив поза своєї уваги відповідний корпус літератури, зокрема, – «Вокзал мечты» (2003) Ю. Башмета [14], «Скрипачи, альтисты, виолончелисты» («Русская музыка и XX век», 1997) В. Григор'єва [60], «Соревнуются альтисты: говорят члены жюри» Ф. Дружиніна (1981) [94], «Перлина українського альтового мистецтва (принципи педагогічної діяльності А. Венжеги)» (2000) С. Кулакова [155], «Творчий портрет Зенона Дашака в контексті українського камерно-інструментального ансамблевого виконавства (до 80-х роковин від дня народження)» (2009) Н. Дикої [87], «Штрихи к портрету Игоря Горского» (2013) В. Терещенко [248], «Сурен Кочарян – педагог (о роли личности в истории) Є. Кисельової [132], «Разговоры за кулисами об альтистах» Н. Файнберг [261], «Юрий Башмет – грани совершенства: к 50-летию Маэстро» (2003) І. Чернової–Строй [277], «Альт в России до Башмета: педагоги и исполнители (Борисовский и Дружинин)» [280], «Борисовский – основатель советской альтовой школы» В. Юзефовича (1977) [289], тощо. Статті, монографії, розвідки, присвячені виконавській і педагогічній діяльності видатних музикантів періоду формування вітчизняної альтової школи протягом другої половини ХХ – початку ХХІ століть складають панораму її генези, подальшої динаміки та вдосконалення в незалежній Україні.

Ознайомлення з дисертаціями, що стосуються українського та ширше – європейського альтового мистецтва, надало можливість якомога повніше

осягнути найактуальнішу проблематику та розвиток музикознавчої думки в даній сфері. Так, опрацювавши автореферат О. Самойленко – «Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая» (Москва, 2003) [222], здобувач знайшов чимало корисного задля розкриття власної наукової теми. Цілком згодна з авторитетним ученим з приводу парадоксальності поєднання змістовної та виражальної свободи зі стійкістю іманентно концертних властивостей, що виділяє концерт в ряду інших жанрів і вимагає осмислення його глибинної логіки. Обґрунтування основних принципів систематизації жанру, здійснене О. Самойленко, допомагає адекватно оцінити особливості історико-стильових модифікацій та індивідуальних прочитань жанру в творчості митців однієї національної композиторської школи.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства Д. Гаврильця «Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі» (Львів, 2012) [42] має особливу цінність, оскільки належить видатному альтисту, що не тільки вільно орієнтується в матеріалі, а й володіє великим виконавським та педагогічним досвідом. Докладно репрезентовано автором теорію й історію жанру альтового концерту, сформульовано групу жанрових різновидів, характерних для європейського концерту другої половини ХХ століття, в атрибутиці яких убачаються класичні традиції. Зокрема, циклічний симфонізований концерт; одностинний (у тому числі програмний) концерт, що склався під впливом симфонічної поеми доби романтизму; камерний різновид концерту, де основний акцент ставиться на ансамблевості з домінуванням принципів індивідуальної сольної гри, та альтові концерти нетрадиційних виконавських складів (наприклад, за участі солістів-вокалістів). Ряд концертів, проаналізованих у даному дисертаційному дослідженні, мають вище наведені прикмети, підтверджуючи висновки про єдиний європейський простір музичної культури межі ХХ – ХХІ століть.

Завдяки актуалізації ряду неопублікованих концертів, що знаходяться в авторських архівах, Д. Гаврильцем складено максимально повний

хронологічний показник, який дає картину розвитку жанру. Корисними для інструменталістів і музикознавців є спостереження автора дисертації щодо специфіки виконавського мислення альтиста, спрямованого на адекватне донесення змісту досліджуваних партитур.

Автореферат дисертації С. Маршанського – «Альтовое искусство России второй половины XX – начала XXI века» (Ростов-на-Дону, 2012) [174] розширює інформативний простір актуальної тематики, допомагаючи порівняти інтенсивність розвитку альтової творчості різних національних композиторських шкіл на зламі століть та соціально-політичних епох. Автор констатує факт набуття альтом у другій половині XX століття статусу сольного концертного інструмента, що було детерміновано піднесенням виконавської майстерності, супроводжувалося зміною тембрової семантики альта та швидким розвитком його віртуозно-технічних можливостей. Використання новітніх музичних засобів в контексті постмодерну 1950–70-х років збагатило художньо-образний зміст музики для альта, суттєво розширило репертуар, перетворивши альт у «поле» для експерименту як для виконавців, так і для композиторів. Усе це в значній мірі перекликається зі ситуацією, що панувала в українському альтовому мистецтві. Втім, існували особливості формування літератури для альта, різниця в поінформованості митців стосовно модерних засобів виражальності та досягнень у царині західної авангардної музики, підготовленості слухацького середовища тощо.

Кандидатська дисертація Г. Косенко «Темброва семантика альта у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років» (Харків, 2018) [141] присвячена проблемі тембру як одній з найскладніших у теоретичному музикознавстві. На думку авторки, темброві амплуа альта у симфонічній, концертній і камерно-ансамблевій жанрових групах інструментального музикування є найменш вивченими. Доведена у дослідженні актуальність складеної системи тембрової семантики альта для сучасної композиторської та виконавської творчості, екстрапольована на доробок харківських композиторів 1960–2000-х років, надала змогу науковцю зробити висновки

про створення самобутнього регіонального альтового стилю у жанрах сонати, квартету, концерту тощо. Дана дисертація може стати поштовхом для виявлення відповідної атрибутики в альтовій творчості інших регіональних композиторських шкіл України.

В кандидатській дисертації А. Городецького «Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість» (Київ, 2019) [56] висвітлено історичний етап ствердження альту як самодостатнього сольного інструмента. Розглядаються передумови та тенденції розвитку європейського альтового мистецтва: зокрема, історія «альтового музикознавства» та еволюція альтових партій в оркестровій і камерно-ансамблевій музиці другої половини ХІХ – початку ХХ століть. До основних чинників вказаного процесу автор відносить розширення сфер художньої образності, обумовленої специфічним тембром інструмента; суттєву роль європейської освітньої традиції з формування альтових класів у провідних консерваторіях, пошуки скрипковими майстрами та виконавцями-альтистами оптимальної моделі альту. Комплексне вивчення проблеми сприяло не лише насиченню дослідження необхідною інформативністю, а й обґрунтуванню нового погляду на роль композитора у музичному процесі. Як вважає науковець, саме діяльність видатних альтистів Л. Тертіса та В. Прімуоза заохочувала композиторів-сучасників до створення відповідної літератури. Підкреслюючи вагомий фактор розвитку європейського альтового мистецтва ХХ століття – професійне володіння композиторами інструментом, зокрема, П. Хіндемітом, дисертант також наводить імена С. Форсайта та Р. Кларк, що майже невідомі широкому загалу. А. Городецьким проаналізовано низку опусів вітчизняних композиторів, серед них – і молодих авторів, які відкривають власний шлях у музичному мистецтві. Почерпнута інформація стимулює подальші розшуки ще невиданих творів для альту українських композиторів з метою пропаганди їх творчості.

Протягом роботи над даним дисертаційним дослідженням автором використовувався цілий корпус спеціальної літератури, присвяченої теорії й

історії альтового та скрипкового виконавства, органології. Історія виготовлення смичкового інструментарію – процес формування віол, скрипок, альтів, відбитий в працях Є. Вітачека [36; 37], Л. Раабена [214], Б. Струве [235], надзвичайно докладно репрезентує генезу і подальший розвиток світової музичної культури. Питання походження струнних смичкових інструментів і найбільш рання їх поява в Європі висвітлені С. Дончевим [92]; В. Свободовим [223] ця проблема значно розширена та проаналізована у контексті еволюції виконавського мистецтва. Сферу застосування альту та композиторську творчість для нього у російському мистецтві XVIII – початку XX століть опрацьовано у дослідженні В. Горбунова [53; 54]. Своєрідним продовженням теми є надана Б. Доброхотовим картина відродження віоли да гамба у XX столітті [90], що має особливий інтерес у зв'язку з аналізом Ю. Крамаровим специфіки альтової редакції гамбових сонат Й. С. Баха [146]. Передумовам виникнення камерного оркестру та його розгляду як феномену музичної культури XVII – XX століть присвячено докторську дисертацію Е. Прейсмана, в якій всебічно розглядається природа та пролонгованість його існування [211]. Винятково цікавим та інформативним було ознайомлення з розвідками А. Тимошенко, що присвячені дослідженню інструмента як моделі музично-художнього світу композиторів-експерименталістів та американському музичному експерименталізму першої половини XX століття [250].

Автор пропонованої дисертації не обійшов своєю увагою низку фахових посібників, монографій, досліджень, що стали вже класичними. Так, не втратив своєї цінності посібник для вищих музичних навчальних закладів «Русская альтовая литература» (1967) М. Грінберга [64], в якому заповнено прогалину у тодішньому музикознавстві стосовно історії альтового мистецтва та наголошено різку зміну у ставленні до альту, що не так вже й давно посідав скромне місце серед інструментів скрипкового сімейства. Апологія альтового мистецтва засновувалась на першорядних показниках високих досягнень XX століття: значне збільшення кількості п'єс для сольного інструмента,

різноманітність їх жанрів, поява низки творів крупної форми видатних композиторів – П. Гіндеміта та Б. Бартока [71; 72].

Отже, альт як інструмент найбагатших художніх ресурсів привернув до себе увагу музичної спільноти, чому сприяло піднесення різних альтових шкіл, де формувався та вдосконалювався відповідний професійний контингент; це стало детермінантою і для творчості українських митців останньої третини ХХ – початку ХХІ століть, що підтверджує канон розвитку музичного мистецтва в цілому.

Необхідною в роботі була монографія С. Понятовського «История альтового искусства» [210]. З позиції фахівця з багаторічним стажем і глибокими знаннями в царині оркестрової літератури автор аналізує генезу та розвиток виконавства на альті у трьох аспектах – оркестровому, ансамблевому та сольному, характеризуючи багатогранні можливості інструмента, опрацювання яких і впровадження в учбовий процес С. Понятовський вважає першорядним завданням музичної освіти. «Вивчення історії альтового мистецтва – один з аспектів професійної підготовки виконавців-альтистів. Адже саме ланцюжок взаємозалежних та взаємообумовлених фактів, вибудованих у певній історичній перспективі, сприяє, як видається, формуванню почуття історизму, вмінню з відповідною свободою орієнтуватися у різноманітних напрямках і стилях музичного та, зокрема, альтового виконавства, а також найважливішому для виконавця вмінню художньо влучно трактувати твори. Ефективному виконанню поставлених завдань повинно слугувати знайомство з педагогічними принципами видатних виконавців і з цілим рядом надзвичайно важливих альтових творів» [210, с. 3].

Досліджуючи доробок композиторів, які приділяли особливу увагу альту, С. Понятовський переконливо аргументує прихильність авторів до інструмента, що є транслятором усіх найтонших емоцій і глибоких філософських роздумів митців. При цьому автор не обминає й виконавську діяльність провідних альтистів, тісно переплетену з пропагандою нової

сольної літератури [210]. Показовою слід вважати статтю С. Понятовського щодо інтерпретації Концерту для альту Г. Ф. Телемана, яка є взірцем для молодих науковців – дослідників аналогічних проблем. Отже, запропонований автором раціональний метод комплексного вивчення альтового мистецтва – надзвичайно цінний і корисний для розкриття теми даного дослідження.

Українському альтисту Б. Палшкову, музикознавцю, композитору, професору Київської консерваторії імені П. І. Чайковського належить методична робота на незмінно актуальну тему – «Особливості звуковидобування та інтонування на альті» (1982) [201]. Вперше в Україні він підняв проблеми, пов'язані з удосконаленням професійної майстерності молодих музикантів. Особливості їх вирішення відомим викладачем вказують на вагомий педагогічний та виконавський досвід, теоретичну освіченість, – саме тому його метода стала однією з провідних у вітчизняному альтовому мистецтві.

У збірнику «Вопросы музыкальной педагогики» (Випуск 8, Москва, 1987) [209] вперше були розміщені статті виключно з питань виконавства на альті – звуковидобування, аплікатури, штрихів, техніки, інтерпретації та педагогічних принципів відомих викладачів тієї пори. Не втратили своєї актуальності публікації О. Шульпякова, Р. Давидяна, Ю. Марченка та М. Берлянчика. Неабияке значення мають методичні праці останнього, в яких обґрунтовано системний характер явища і поняття «виконавська майстерність музиканта-інструменталіста», а також розкрито його структурні компоненти, аргументовано необхідність і можливість їх цілеспрямованого формування та подальшого вдосконалення від ранніх етапів навчання музиканта до отримання диплому вишу.

У 2000-х роках в наукових збірках дослідниками альтового мистецтва опублікований ряд статей, що віддзеркалюють теми успішно захищених кандидатських дисертацій (вказані вище у даному Розділі та у Вступі). В цей

же період методична література для альтя поповнилася двома цікавими виданнями всесвітньо відомого альтиста, скрипаля, композитора Михайла Кугеля⁵ – вихованця Харківського музичного училища та Ленінградської консерваторії імені М. А. Римського-Корсакова. Великий виконавський та педагогічний досвід М. Кугеля віддзеркалився у книгах «History of an Era» A study of two major viola works : Shostakovitch's Sonata and Bartok's Concerto. (2002) і «Музыкальные эссе» (2014) [299; 148], що містять: Нотатки після прочитання (питання інтерпретації); Історія ХХ століття (музика та історія); Педагогічні «досліди», або Школа гри на скрипці (альті) для дорослих. Автор аналізує проблеми інтерпретації Концерту для альтя з оркестром Б. Бартока, Сонати для великого альтя Н. Паганіні, Сонат Ф. Шуберта («*Arpeggione*»), П. Хіндемита («Барокова») і Д. Шостаковича (op.147). Остання разом із Сюїтою пам'яті Д. Шостаковича (1988) М. Кугеля ввійшла до альбому, записаному видатним альтистом і хорватською піаністкою Весною Подруг. М. Кугель згадує: «Я з Шостаковичем колись дуже коротко познайомився. На мене ця зустріч справила незабутнє враження. Не знаю, без Шостаковича, я, напевно, був би інший музикант. Він вплинув на мене колосально!» [148, с. 153]. Надзвичайно показовим є висловлювання артиста про найдорожчі для нього сторінки в геніальному творі: «Музика фіналу Сонати Д. Шостаковича закінчується цитатою з «Дон Кіхота» – смертю героя симфонічної поеми Р. Штрауса. Ось звідси-то й виникає ідея, що музика – це не зовсім музика! Це щось на зразок останньої сповіді, якогось примирення. Композитор попросив

⁵ Михайло Кугель (1946, Харків) – лауреат I-ї премії Міжнародного конкурсу альтистів у Будапешті (1975); працював у ленінградському струнному квартеті імені М. Римського-Корсакова, був солістом Московської філармонії та учасником Державного квартету імені Л. ван Бетховена (1975–1990). Виступає як соліст і диригент з відомими оркестрами світу (з 1990); записав понад 20 компакт-дисків. Викладав у Московській консерваторії; професор Єрусалимської академії музики і танцю імені С. Рубіна (з 1990; Jerusalem Academy of Music and Dance), Королівської Консерваторії Гента (з 1996; The Royal Academy of Fine Arts in Ghent; Бельгія) та Маастрихтської академії музики (Conservatorium Maastricht, Голландія). М. Кугель є засновником і президентом Бельгійського товариства альтистів, учасником п'яти Міжнародних альтових конгресів. Проводить майстер-класи в країнах Європи, Америки, Азії та Далекого Сходу. Член журі Міжнародних конкурсів в Англії, Німеччині, Австрії, Ізраїлі, Бельгії, США, Італії, Хорватії, Голландії.

вибачення, і закінчив свій останній твір цілком релігійно» [148, с. 164]. М. Кугель також оркестрував Сонату Шостаковича, зробивши велику розгорнуту партитуру.

Для тих, хто вивчає альтове мистецтво, показовою є одностайність авторитетних музикантів різних поколінь і різних шкіл, виявлена в їх відношенні до фаху, що сприймається ними у комплексному освоєнні кваліфікованого досвіду виконавця, педагога, музикознавця, аранжувальника (і, бажано, композитора). Багатогранна професійна діяльність сприяє як глибинному пізнанню змісту кожного художнього твору, так і розумінню філософсько-естетичної сутності музичного мистецтва в цілому.

Отже, репрезентовані у першому підрозділі дослідницькі праці з фундаментальних напрямів музичної науки – теорії жанру та стилю в музиці; фактури, ритму, гармонії та музичної форми; теорії й історії альтового та скрипкового виконавства; музичної органології й інструментознавства; теорії музичної інтерпретації та виконавства – використовувались автором у даній дисертації з метою виявлення тенденцій розвитку творчості для альту у крупній формі українських композиторів в останній третині ХХ – початку ХХІ століть. Проте, перш ніж перейти власне до аналізу опусів, розкриємо передумови піднесення творчості вітчизняних митців вказаного періоду.

1.2. Передумови розвитку творчості для альту українських митців в останній третині ХХ – початку ХХІ століть

Українське альтове мистецтво обраного періоду характеризується значним підйомом композиторської та виконавської творчості. Тому сприяло чимало суттєвих факторів: підняття рівня виконавської майстерності альтистів, що стали нарівні з іншими солістами змагатися та перемагати на Всеукраїнських, Всесоюзних та міжнародних конкурсах; створення камерних оркестрів під керівництвом креативних диригентів – активних пропагандистів

сучасної композиторської творчості; розвиток традиційних камерно-інструментальних жанрів, міцно вкорінених у музичному мистецтві; пошук нових форм та засобів художньої виражальності адекватних драматичним ідеям і образам, що бентежили митців на зламі століть.

Непростий шлях альту до виходу на авансцену як сольного інструмента, позначений у професійній музичній освіті України певною затримкою диференціації даного класу на відповідних кафедрах, завершився повною перемогою його adeptів, що своєю подвижницькою діяльністю збагачували здобутки вітчизняного альтового мистецтва у царині педагогіки, виконавства та композиторської творчості. Українська альтова школа відзначена рядом імен знаних майстрів, які стояли біля її витоків, і чимало зробили для підняття авторитету національного мистецтва. Перші в Україні викладачі спеціального класу альту, що з'явився значно пізніше, ніж скрипковий, викладали гру на обох інструментах і сформувши міцні основи майбутньої вітчизняної альтової школи.

Серед них скрипаль⁶ і альтист М. М. Грінберг, який отримав відповідний диплом у Ленінградській консерваторії, де в 1930-х роках було відкрито клас альту. М. Грінберг став першим викладачем з даної спеціальності в Консерваторії та Музичному училищі Одеси, активно концертував у складі квартету вишу, згодом першим в Одесі виконав альтову сонату Д. Шостаковича [175; 231]. Творчою ініціативністю вирізнялись і його колеги в Харківській державній консерваторії (ХДК) – А. І. Родін, що поєднував викладацьку роботу з виконавською⁷, та Ф. М. Хоміцер, доцент ХДК, учасник консерваторського квартету, названий дослідником кафедри струнних інструментів О. Щелкановцевою «педагогом-мудрецем, педагогом-філософом» [287]. У 40-і роки, коли альт в Україні тільки-но входив до числа сольних інструментів, Ф. Хоміцер, прагнучи розширити репертуар і зацікавити студентів, зробив перекладення для альту віолончельних концертів

⁶ М. Грінберг закінчив Одеську консерваторію по класу скрипки професора Й. Пермана, учня О. Шевчика.

⁷ А.І. Родін очолював групу альтистів у Харківській філармонії.

Й. Гайдна (*C-dur, D-dur*), К. Сен-Санса, К. Давидова. Пізніше клас Ф. Хоміцера перейшов до С. Г. Кочаряна, який змінив його й у складі квартету; значно підняв виконавський рівень студентів-альтистів, активно залучаючи їх до сольного концертування.

С. Кочарян⁸ як професійний альтист сформувався у Києві – в консерваторському класі заслуженого артиста України, учасника славетного квартету імені Ж. Б. Вільома – І. Г. Вакса⁹ [132]. Саме в столиці України він і розпочав свою різнобічну виконавську діяльність: артист симфонічного оркестру Українського радіо та телебачення (1945 – 1947), альтист струнного квартету Київської обласної філармонії (1948 – 1950), у 1953 – 1961 роках виступав у складі квартету Республіканської філармонії¹⁰ (з 1962 – квартет імені М. Лисенка). В Києві відбулось професійне становлення С. Кочаряна й як педагога – у КССМШ-і імені М. Лисенка (з 1950) та в Консерваторії, де йому доручили клас струнного квартету (1961 – 1964) [254]. Від 1964 року С. Кочарян, викладаючи у ХНУМ імені І. П. Котляревського підготував 60 альтистів, що працюють в оркестрах і навчальних закладах України, інших країн СНД, США, Англії, Німеччини, Чехії, Фінляндії. В його класі навчалися лауреати та дипломанти міжнародних і національних конкурсів Г. Вайнштейн, М. Удовиченко, А. Мельник, Е. Купріяненко, Є. Амстібовський. Безсумнівно, харківська альтова школа багато в чому зобов'язана своєму успішному розвитку фаховим традиціям, заснованим у столиці України.

У Львівській державній консерваторії скрипалі довгі роки викладали гру на альті поза навчальних планів, проводячи заняття, за бажанням студентів, факультативно. Суттєву роль у процесі диференціації альтового класу відіграв випускник Московської консерваторії доцент П. М. Макаренко¹¹, який у 1947 – 1957 роках викладав скрипку, альт і вів квартетний клас, створив квартет

⁸ По класу скрипки С. Кочарян отримав освіту в Єрванському музичному технікуму під керівництвом професора Д. Лекгера (1938).

⁹ І. Вакс набув професійну музичну освіту по класу скрипки відомого київського професора Д. Бертьє та продовжив навчання в аспірантурі Ленінградської консерваторії під керівництвом професора М. Полякіна.

¹⁰ У складі квартету були А. Кравчук, Б. Скворцов, С. Кочарян, Л. Краснощок. Артисти дали понад 500 концертів у багатьох містах СРСР.

¹¹ П.М. Макаренко закінчив клас скрипки професора Б. Сібора.

викладачів вишу, пропагуючи класичну та сучасну українську камерну музику. З метою збагачення альтової літератури він робив перекладення для цього інструмента, як й інші викладачі даної спеціальності тієї доби. [133]

Клас П. М. Макаренка закінчили провідні фахівці альтового мистецтва України – професори Д. Колбін, З. Дашак, доценти Л. Оленич і Н. Вишневська, що увійшла до анналів Львівського вишу як перший викладач спеціального класу альту, відкритого у середині 1950-х років. Серед її учнів у музичній школі-десятирічці імені С. Крушельницької був Ю. Башмет [14].

Н. Вишневська, наслідуючи свого вчителя, поповнила небагатий сольний репертуар інструмента рядом альтових перекладень, зокрема, – віолончельної Сонати № 3 Л. ван Бетховена, п'єс О. Глазунова, М. Лисенка, А. Солтиса, Б. Фільц тощо. Як стверджує дослідниця альтового мистецтва А. Шевцова, піднесення альтового виконавства нерозривно пов'язане з його репертуарною складовою, збагачення якої безпосередньо залежить від виконавців. Твори, написані саме для цього інструмента, визначають його положення в музичній культурі [280; 281]. Друга половина ХХ століття відзначена активним розширенням концертної діяльності українських квартетів, появою визначних альтистів-солістів і педагогів, які підняли вітчизняне камерно-інструментальне і сольне мистецтво до гідного міжнародного рівня.

Видатною особистістю у вітчизняному мистецтві став різнобічно обдарований музикант – альтист, викладач, виконавець, композитор, заслужений діяч мистецтв Української РСР Зенон Олексійович Дашак (1928 – 1993) [87]. Він зробив блискавичну кар'єру в Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського: після закінчення аспірантури захистив кандидатську дисертацію, очолив кафедру струнно-смичкових інструментів (1961), у 1963 році став проректором з учбової та наукової роботи. Проте, найбільших результатів досяг, за часи діяльності на посаді ректора Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка. Повернувшись в Alma Mater, З. Дашак у перший же рік свого ректорства створив Львівський струнний квартет у складі: Олександра Деркач (скрипка), Богдан Каськів (скрипка),

Харитина Колесса (віолончель) та Зенон Дашак (альт), що активно гастролював по містах СРСР і за кордоном. У 1978-му артисти з великим успіхом виступили на Міжнародному фестивалі камерної музики (Ланьцут, Польща). В основі репертуару ансамблю були найвидатніші зразки західноєвропейської класики та найкращі опуси сучасних українських композиторів. Як підкреслює музикознавець Н. Дика, артисти привернули пильну увагу широкої аудиторії до здобутків вітчизняних митців, зокрема, С. Людкевича, Б. Лятошинського, В. Барвінського, М. Колеси, М. Скорика [86; 87]. Завдяки ініціативності музикантів, відбулись пам'ятні цикли концертів «Творчість композиторів сучасного Львова» (1978). З. Дашак постійно знаходився у пошуку нових творів для альту, що до того часу ще не лунали зі сцени. Творча діяльність квартету, відзначена просвітницьким характером і високим рівнем професіоналізму, детермінувала його стабільне концертне довголіття (майже 30 років) з різними складами виконавців.

Вміння З. Дашака тонко реагувати на виклики часу і зміни в суспільстві та його досягнення у камерно-інструментальному мистецтві, як підкреслювала Н. Дика, є свідченням динамічного процесу формування нової української школи виконавства, в якій першорядною стала проблема самобутньої, притаманної лише даному колективу, інтерпретації камерних творів, спрямованої на максимальне розкриття композиторського задуму [87]. Будучи талановитим музикантом, З. Дашак пропагував альт і як повноцінний сольний інструмент, що не поступався у своїх художніх та технічних можливостях ані скрипці, ані віолончелі.

Вагомою аргументацією впевненого погляду в майбутнє – на рівноправність вказаних струнно-смичкових інструментів та на необхідність підтримки талановитої молоді стали, започатковані у Львівській консерваторії за роки ректорства З. Дашака (1965 – 1992), Всесоюзні виконавські конкурси (за спеціальностями – скрипка, альт, контрабас, арфа), Всеукраїнські конкурси піаністів імені М. Лисенка та диригентів. Набувши визнання в Україні, З. Дашак отримав авторитет і далеко поза її межами – в Грузії, Литві,

Німеччині, Румунії, Франції, куди його запрошували до роботи у складі журі численних міжнародних конкурсів. Співпраця з провідними виконавцями, педагогами і композиторами – В. Борисовським, І. Безродним, Ф. Дружиніним, В. Климовим, Л. Коганом, М. Ростроповичем, В. Тактакішвілі, А. Хачатуряном, С. Цинцадзе сприяла вдосконаленню його педагогічної та виконавської майстерності, широкій пропаганді досягнень української музичної культури.

3. Дашак глибоко занурювався у проблеми альтового мистецтва, збагачення репертуару для улюбленого інструмента: йому належить понад 40 праць з питань музичного виконавства, 15 збірок педагогічного репертуару для скрипки й альту, вправ і етюдів, низка обробок і перекладів для альту, він є автором «Української сюїти» та «Варіацій» для скрипки (альта) та фортепіано. Отже, Зенон Дашак став засновником вітчизняної альтової школи, виховавши сузір'я видатних альтистів, що яскраво виявили себе як в Україні, так і далеко поза її межами. Серед них – дипломант Всесоюзного конкурсу альтистів і лауреат Українського конкурсу ансамблів, заслужений артист УРСР Анатолій Венжега; лауреат Республіканського конкурсу «Нові імена», заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри струнно-смичкових інструментів, професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, організатор і арт-директор Міжнародного конкурсу альтистів імені Зенона Дашака Дмитро Гаврилець [137]; соліст фортепіанного квартету «Аркона» Вінницької філармонії, заслужений артист України Семен Калиновський (від 1999 мешкає та працює в Німеччині як педагог і концертний виконавець, виступає у складі оркестрів під керівництвом Ю. Франца та Р. Штейні, «Trio Aggregione», з якими гастролує у Німеччині, Австрії, Франції, Польщі); лауреат I-го Всеукраїнського конкурсу альтистів та арфістів, дипломант низки міжнародних конкурсів у категорії «найкращий педагог», заслужений діяч мистецтв України Дмитро Комонько [58; 212]; заслужений діяч мистецтв УРСР, професор Київської державної консерваторії Євген Лобуренко; концертмейстер групи альтів Ленінградського академічного

театру опери та балету імені С. М. Кірова у 1970-х роках Геннадій Фрейдін (нині живе і працює у Франції); заслужений артист України, концертмейстер групи альтів у симфонічному оркестрі Національної опери України Броніслав Шуцький і багато інших.

Вихованці та послідовники З. Дашака розгорнули плідну діяльність з широкомасштабної пропаганди українського альтового репертуару. Активний концертант Дмитро Гаврилець став першим виконавцем та редактором опусів вітчизняних композиторів В. Бібіка, Г. Гаврилець, В. Губи, В. Загорцева, О. Левковича, Г. Ляшенка, Є. Станковича, В. Степурка, Б. Фроляк, І. Щербакова, О. Яковчука. Йому довіряли прем'єри своїх творів зарубіжні митці – С. Берінський (Росія), Б. Кутавічюс (Литва), М. Стаховський (Польща), Дж. Фіали (Канада), що є переконливим показником міжнародного визнання майстерності українського артиста. Затребуваність музиканта виявляється і в його активній співпраці з провідними диригентами, такими як В. Гнідаш, Б. Которович, В. Матюхін, В. Плоскіна, Н. Пономарчук, Р. Сімович, В. Сіренко, Г. Пентелейчук (Франція), Р. Ревакович (Польща), Е. Хачатурян (Росія – Вірменія). Д. Гаврилець, як і З. Дашак, також виказав себе й талановитим ансамблевим виконавцем.

Продовжуючи справу свого професора з підтримки молодих обдарувань, Д. Гаврилець входив до складу журі Всеукраїнського конкурсу струнно-смічкових інструментів у Львові (2000, 2001), став організатором Міжнародного конкурсу альтистів на честь Зенона Дашака (Київ, 2004), відкривши шлях на професійну сцену не тільки студентам, аспірантам і випускникам музичних вишів, а й зовсім юним, але перспективним учням середніх спеціальних закладів. Ідею конкурсу підтримали видатні виконавці, педагоги та композитори України, серед них був і Євген Станкович, який створив спеціальний конкурсний твір – п'єсу для альту і фортепіано «Гірська Легенда». Д. Гаврильця також запрошують і до роботи в журі аналогічних музичних змагань за кордон, зокрема, до Кишинєва (Молдова, 2004), що укріплює престиж української альтової школи.

Значний внесок до розвитку української альтового мистецтва здійснив й інший учень З. Дашака – Анатолії Венжега (1944-1981), талановитий виконавець і викладач Кафедри струнно-смичкових інструментів (1968-1981) Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського [160]. А. Венжега виступав як ансамбліст у складі квартету викладачів разом із О. Кресою, Б. Которовичем. Чимала кількість фондових записів музиканта, грамплатівки фірми «Мелодія» зберегли для майбутніх поколінь його неперевершені інтерпретації творів Г. Телемана, М. Регера, П. Гіндеміта, М. Скорика, піднявши престиж української альтової школи за межами країни.

Знаними спадкоємцями школи З. Дашака – А. Венжеги є заслужені артисти України Сергій Кулаков та Анатолій Зелінський. Лауреат всеукраїнського конкурсу альтистів у Львові С. Кулаков, як підкреслює Іван Гамкало: «Володіє глибоким альтовим тоном, академічною манерою гри, чудовим відчуттям музичної форми, глибоким проникненням у задум композитора і зміст твору» [46]. Він давав сольні концерти у Колонному залі імені М. Лисенка Національної філармонії України, Національному Будинку органної та камерної музики України. Постійно розширюючи концертний альтовий репертуар, здійснив транскрипції для даного інструмента творів Н. Паганіні – 24 каприси для скрипки соло та Й. С. Баха – 3 сонати і 3 партити для скрипки соло, а також 6 сюїт для віолончелі соло, записаних фірмою «JRS» на компакт-диск, як і дві сонати П. Гіндеміта у виконанні С. Кулакова (1998), що вийшли у Німеччині та Франції.

Серед тих, хто у 70-ті роки ХХ століття дбайливо продовжував високі традиції української виконавської альтової школи у Київському музичному училищі імені Р. М. Глієра¹² знаходимо ім'я Анатолія Зелінського [55; 131]. У 1980 – 1996 роках він був концертмейстером альтів, солістом Національного симфонічного оркестру України. Видатний виконавець, Анатолій Зелінський виступав із камерними та сольними концертами. В його інтерпретації кияни

¹² Нині – Київська муцініпальна академія музики імені Р.М. Глієра.

вперше почули Концерт для альту з оркестром П. Гіндеміта, Сонату для альту з оркестром Н. Паганіні та Сонату для альту й арфи А. Бакса (разом із «чарівницею арфи» Н. Ізмайловою). Чимало українських композиторів убачали саме в А. Зелінському першого виконавця власних творів, між авторами були – Ю. Іщенко, В. Степурко, Б. Буєвський, О. Канерштейн і В. Губа. [55]

1980-і роки відзначені в альтовому мистецтві України безпрецедентним циклом концертів – «Антологія альтової сонати» (від старовинної до сучасної), ініційованих та виконаних Дмитром Комонько разом із піаністом О. Максимовим. [58] Просвітницька направленість вказаного творчого проекту підкріплювалась анотаціями мистецтвознавців. Майже всі твори були записані на аудіо носії й увійшли до фонду Донецького радіо і телебачення. Доречно відзначити, що ініціативу підхопив у ХХІ столітті учень Д. Гаврильця Олександр Лагоша, який став організатором і виконавцем (разом із Л. Гришко) п'яти концертів «Антології камерних сонат для альту і фортепіано» (Дніпропетровськ, 2005).

Багаторічна діяльність Д. Комонька надбала широкої популярності та отримала високої оцінки в країні. Відзначаючи 65-річчя від дня народження та 40-річчя творчої діяльності професора ЛНМА імені М. Лисенка Дмитра Комонька, музична громадськість Львова привітала одразу кілька поколінь представників альтової школи. Однією з прем'єр ювілейного вечора став Подвійний концерт для скрипки й альту з оркестром Б. Бріттена у виконанні сина Д. Комонька – Марка та учня – Романа Жарковського, за диригентським пультом стояв син З. Дашака – Богдан; серед учасників концерту був і онук славетного засновника альтової школи, його тезка – Зенон Дашак, який вчиться у класі Д. Комонька [212].

Отже, відчутне піднесення у альтового виконавства останніх десятиліть ХХ століття стало вагомим мотивацією композиторської творчості в Україні. Видатні альтисти привернули увагу митців до свого інструмента, що до того мав досить незначний концертний «досвід» як солюючий інструмент.

Відчутна потреба у розширенні струнно-смичкового репертуару відбилась у творчих пошуках самих альтистів, які здійснювали транскрипції скрипкових та віолончельних творів Н. Паганіні, Й. С. Баха, складали збірки педагогічного репертуару, вправ і етюдів, створювали оригінальні опуси для улюбленого інструмента (наприклад, З. Дашак).

Суттєвою підтримкою в розвитку концептуальних форм і жанрів для альтя стала діяльність камерних оркестрів, значна кількість яких з'явилась в останні десятиліття ХХ століття. Найстаріший серед них – камерний оркестр «Академія», заснований у Львівській національній музичній академії імені М. Лисенка (1959). Перший з камерних колективів в Україні поєднував навчальний процес у вишу з активною концертною діяльністю. Керівниками колективу, що стояли біля його витоків, були скрипалі О. Деркач, М. Вайцнер, концертмейстер і диригент В. Заранський, який як скрипаль і альтист брав участь у першому виконанні опусів українських композиторів, (Д. Задора, М. Колесси, Р. Сімовича, М. Скорика, Є. Станковича). Колектив одержав першу премію всеукраїнського конкурсу камерних оркестрів (Київ, 1983) [120].

З 1992 року художнім керівником колективу став Мирослав Скорик, диригентом – І. Пілатюк, керівником і концертмейстером – А. Микитка. З тих пір значно активізувалась концертна діяльність оркестру, що підтвердив свою виконавську майстерність ще кількома нагородами в Україні та за кордоном, отримавши Велику срібну медаль Р. Вагнера (Німеччина, 1994). У Репертуарі колективу – європейська класична спадщина та опуси модерного західного мистецтва, доробок вітчизняних митців, що вже став надбанням світової музичної культури (А. Штогаренко, М. Колесса, В. Губаренко, І. Карабиць, Г. Ляшенко, Г. Гаврилець, С. Станкович). Надзвичайно розгорнуто репрезентований творчість М. Скорика для солюючих інструментів у супроводі оркестру. Колектив регулярно знайомить публіку з новими творами львівських композиторів (В. Камінський, О. Козаренко, О. Криволап, Ю. Ланюк, Б. Фроляк). До пульту нерідко запрошувались провідні світові

диригенти: Д. Агнолетто (Австрія), Ю. Бервецький, К. Карабиць, С. Каммартін (Швейцарія), О. Ковалів (Канада), Ю. Луців, І. Паїн, Р. Ревакович (Польща), С. Сондецкіс (Литва), серед солістів – імена таких визначних альтистів, як Ю. Башмет, Ф. Дружинін (Росія), А. Війтович (Англія-Україна). Все це приваблює як публіку, так і композиторів, що прагнуть почути власні твори у досконалому виконанні Львівського камерного оркестру.

З різницею в два роки були засновані ще два камерних оркестри в музичних вишах України – у Харківському інституті мистецтв імені І. П. Котляревського (ХІМ, 1967) та в Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського (КДК, 1969). Ініціатором створення студентського Камерного колективу в Харкові виступив відомий музикант – виконавець і викладач, альтист, заслужений діяч мистецтв України Сурен Гарнікович Кочарян (1920 – 2010) [132; 254].

Від 1964 року, працюючи доцентом кафедри оркестрових струнних інструментів ХІМ (нині ХНУМ імені І. П. Котляревського), він не переривав виконавської практики: був учасником струнного квартету ХІМ, разом з А. Лещинським, Р. Кліменською, Й. Гельфандбейном, з успіхом гастролуючи по всій Україні. Значна кількість творів, виконаних С. Кочаряном у складі струнних квартетів, увійшла до золотого фонду Українського радіо та телебачення.

Високопрофесійний музикант, професор, завідувач кафедри струнних інструментів С. Г. Кочарян був не тільки фундатором нового творчого колективу, а й протягом 43 років залишався його художнім керівником і диригентом, спрямовуючи репертуарну політику оркестру, розкриваючи виконавський потенціал молодих музикантів, пропагуючи найкращі світові зразки камерного мистецтва та сприяючи розвитку жанру альтового концерту в творчості українських композиторів.

Поява активної концертної одиниці стала знаменною подією не лише у музичному житті міста, але й в масштабах всієї країни. Першим художнім іспитом був виступ оркестру у Малому залі Московської консерваторії імені

П. І. Чайковського (1975), після чого розпочались регулярні турне по містах України, Латвії, Республіки Мальта (Київ, Кривий Ріг, Львів, Полтава, Суми, Рига, Валлетта тощо). Високий професійний рівень колективу переконливо підтверджувався перемогами на конкурсах і фестивалях. Серед них – І премія Національного конкурсу камерних оркестрів (Київ, 1983), дипломи Міжнародних музичних фестивалів – на Мальті (1989), «Київська весна», «Золота осінь», «Дні Моцарта в Україні», «Харківські асамблеї», «Музика – наш спільний дім», Всеукраїнського фестивалю «Молоді голоси». З Камерним оркестром під орудою С. Кочаряна виступали відомі вітчизняні та зарубіжні музиканти: Б. Которович, О. Криса, Г. Куперман, М. Могилевський, П. Полухін, Ю. Смирнов, В. Соколов, М. Сук, В. Червов, Л. Шутко, О. Юр'єв, О. Янченко, Д. Вальтер (Франція), О. Фрідман (США) [254].

Репертуар молодіжного колективу наповнений творами різних стилів і епох – від бароко до музики сучасних композиторів. Значне місце в ньому посідає доробок українських авторів, у тому числі харківських – В. Борисова, В. Бібіка, Д. Клебанова, І. Ковача, М. Стецюна, В. Птушкіна. Чимало творів були присвячені С. Кочаряну, який став їх першим інтерпретатором, зокрема, це – Триптих для альту Solo, струнних і фортепіано ор. 35 В. Бібіка, Фантазія для альту і камерного оркестру на тему М. Лонга – М. Стецюна тощо.

Камерний оркестр Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського, заснований відомим українським скрипалем Олександром Кравчуком, дев'ять років потому одержав престижну нагороду «Золотий диск» за виконання і записи кантат Й. С. Баха (Париж, 1978) та незабаром став лауреатом Всеукраїнського конкурсу камерних ансамблів (Київ, 1982) [246]. Як і в попередніх колективах, пріоритетним напрямком формування репертуару було його збагачення за рахунок маловідомих, забутих творів камерної музики і відкриття нових імен та інноваційних опусів сучасних митців. З 1995 року керівництво оркестром перейшло до скрипаля, диригента, композитора і педагога Ігоря Андрієвського, (нині – народний артист України, професор НМАУ імені П. І. Чайковського), який ще 1991 року заснував

Київський камерний оркестр «Archi» – був його солістом і головним диригентом, а від 1999-го також обіймав посаду диригента ансамблю класичної музики імені Б. Лятошинського при Національному будинку органної та камерної музики [5]. Висока фахова кваліфікація та володіння маестро обширним репертуаром сприяли підняттю авторитету студентського колективу. Успішні гастролі оркестру в Китаї, Польщі, Державі Кувейт зараджували поширенню резонансу творчості М. Скорика, Є. Станковича та інших провідних вітчизняних митців за межами України.

Видатна місія у справі пропаганди творчості композиторів–«шестидесятників», належала учню О. Климова та Є. Мравінського, визначному диригенту, народному артисту України Ігорю Блажкову, який став каталізатором нового творчого руху періоду Відлиги [187]. «Я уявляв нашу групу на зразок «Могучей кучки» і його в ролі Балакірева – надихача і промоутора», – згадує Леонід Грабовський [288 с. 43]. Відкрита до всього інноваційного творча молодь України – І. Блажков, Л. Грабовський, В. Сильвестров, В. Годзяцький, В. Загорцев, В. Губа, музикознавець Г. Мокрієва створили «оазу “нової музики” <...> – у зустрічах саме з цими людьми зароджувався знаменитий “Київський авангард”», – пише Алла Загайкевич [288 с. 351]. «Починали ми чисто з інтересу. Без маніфестів, без проголошення себе авангардистами», як скаже потім В. Сильвестров [84]. До складу «неформалів» входив також В. Пацера, пізніше приєднались – І. Карабиць, Є. Станкович, О. Ківа, С. Крутиков.

Перебуваючи у приватному листуванні із І. Стравінським, Е. Варезом, К. Штокхаузенем, І. Блажков отримував від них модерну музичну літературу, якої не було у тодішньому СРСР. Окрім творів знаменитих кореспондентів, диригент, організовуючи у себе вдома «підпільні університети», залучав таким чином допитливих митців до музики Б. Бартока, А. Берга, Л. Беріо, А. Веберна, Д. Кейджа, Я. Ксенакиса, В. Лютославського, М. Фельдмана, А. Шенберга та інших авангардистів [112]. «Це Блажков перший почав виконувати у нас Стравінського після десятиліть замовчування (я пам’ятаю ці перші концерти,

коли натовпи молоді облягали будівлю філармонії)», – пише О. Зінкевич [112]. Прем'єра Чотирнадцятої симфонії Д. Шостаковича у Києві відбулася саме завдяки І. Блажкову [290].

Є. Мравинський, Г. Рождественський, М. Ростропович визнавали в мистецтві Блажкова явище високого музичного порядку [290]. У 1963 – 1968 роках, працюючи диригентом Ленінградської філармонії, І. Блажков ознайомив вимогливу публіку з новітньою музикою В. Сильвестрова і Л. Грабовського, робив все для просування опусів молодих українських митців до концертних програм престижних фестивалів, презентацій сучасного мистецтва. Так імена В. Бібіка, В. Годзяцького, В. Губи, В. Загорцева, І. Карабиця, О. Ківи, М. Скорика, Є. Станковича стали відомі поза меж України. Саме І. Блажков був першим виконавцем численних творів українських композиторів, багато з яких йому й присвячених.

У 1969 – 1976 роках І. Блажков очолював Київський камерний оркестр, з 1983-го – Камерний оркестр Спілки композиторів України «Perpetuum mobile», а з 1988 по 1994 роках був художнім керівником і головним диригентом Державного симфонічного оркестру України. Він, як ніхто з вітчизняних музикантів, орієнтувався у безмежному інструментальному репертуарі різних епох і країн, високо оцінював авангардні пошуки українських митців. Оркестрами під орудою І. Блажкова були записані Сюїта для струнного оркестру та Концерт для флейти, арфи, струнних і ударних Д. Клебанова; Симфонія для струнного оркестру А. Філіпенка; «Спектри», Симфонія № 2 для флейти, литавр, фортепіано и струнного оркестру В. Сильвестрова; *Simfonia Largo* Є. Станковича; Камерна симфонія «Пам'яті Д. Д. Шостаковича» та Сім мініатюр для Струнних В. Бібіка; Симфонічні фрески, ор. 10 Л. Грабовського (Великий симфонічний оркестр всесоюзного радіо під орудою І. Блажкова). Завдяки подвижництву диригента, творчість вітчизняних митців стала надбанням широкого музичного загалу, а їх імена цікавими для публіки, що суттєво заохочувало діяльність композиторів.

Зокрема, саме І. Блажкову був присвячений Концерт-Симфонія для скрипки, альту та камерного оркестру, ор. 61 В. Бібіка. [178]

Саме з цим бурхливим часом, повним надій і сміливого прагнення до всього нового, незвіданого співпала епоха стрімкого формування та розвитку сольної літератури для альту в основних жанрах, зокрема, в найбільш складному та показовому з них – концертному.

1977 року кількість камерних колективів столиці поповнилась ансамблем солістів «Київська камерата», заснованому на умовах антрепризи солістом Київської філармонії, піаністом та диригентом Валерієм Матюхіним, художніми керівниками у різні роки були Є. Станкович, М. Скорик та І. Карабиць. Неординарність колективу чітко окреслена у творчій індивідуальності та високому виконавському рівні всіх артистів. Чимало з них є лауреатами міжнародних та Всеукраїнських конкурсів. Артисти започаткували традицію виступів у різних амплуа – соліста, у складах дуетів, тріо, квартетів тощо, а також – концертували в якості малого симфонічного оркестру, що розширило творчі можливості композиторів.

Визначивши головною сферою своєї діяльності виконання та пропаганду музики вітчизняних композиторів, а також репрезентацію їх творчості поза межами України, ансамбль прагнув надати можливість сучасним митцям почути в живому виконанні власні твори. Пролонгована концертна діяльність ансамблю стала своєрідною творчою лабораторією Спілки композиторів України, активно сприяючи збільшенню камерного доробку вітчизняних авторів, переважно, Київської організації, у філармонійних концертах та на щорічному фестивалі «Київ Музик Фест», започаткованому в останньому десятилітті ХХ століття. 1996 року музична критика відзначала, що «Київська камерата» є головною дійовою особою фестивалю, а професіоналізм молодого колективу зростає на очах [100]. «На сьогодні цей колектив є, без перебільшення, найкращим камерним оркестром Києва», – зазначалося 1998 року [51].

«Київська камерата» брала участь у проведенні третього туру конкурсу композиторів-жінок імені Мар'яна та Іванни Коць, що проходив у рамках «Фесту'96», на якому почесний диплом отримала Ж. Колодуб за Концерт для альта та камерного оркестру (солістка – І. Бутрій, диригент – В. Матюхін) [157]. Колективом були здійснені записи на CD диски «Гірської легенди» для альта та камерного оркестру Є. Станковича, «Aria Passione II» для того ж складу І. Щербакова (соліст А. Тучапець, диригент В. Матюхін) тощо. Завдяки широкій гастрольній географії «Київської камерати», твори Г. Гаврилець, В. Губаренка, В. Зубицького, Ю. Іщенка, І. Карабиця, О. Ківи, С. Пілютікова, В. Сильвестрова, Є. Станковича та інших композиторів лунали в Австрії, Вірменії, Греції, Грузії, Італії, КНР, Латвії, Німеччині, Польщі, Росії, США, Франції, Хорватії, Чехії та інших країнах. 1993 року ансамбль солістів «Київська камерата» набув статусу державного, 1997-го – за активну діяльність з пропаганди творчості українських композиторів отримав премію імені М. Лисенка, а в 2000-му одержав почесне звання Національного колективу. «Поверненням» Концерту №1 ор. 53 В. Бібіка до музичного життя України на XX Міжнародному фестивалі «Музичні прем'єри сезону – 2011» публіка зобов'язана «Київській камераті» (соліст А. Тучапець, диригент В. Матюхін).

Відзначимо важливу роль у пропаганді сучасної української музики філармонічного Камерного оркестру «Віртуози Львова», заснованого 1994 року (фундатор, художній керівник С. Бурко – нині народний артист України, концертмейстер – заслужений артист України В. Дуда). Музично-просвітницька діяльність колективу від самого початку була спрямована на розширення уявлень аудиторії про роль і місце академічного мистецтва у соціумі та активну пропаганду творчості українських митців. Із концептуальними програмами, покликаними репрезентувати яскраву панораму композиторської традиції Львова у контексті європейського мистецтва, найцінніші пласти забутих музичних артефактів, найвидатніші твори сучасних митців України, ознайомлена не лише публіка Львова, а й Ватикану, багатьох

міст Бельгії, Гватемали, Данії, Ізраїлю, Італії, Нідерландів, Німеччини, Польщі, Словаччини, Швейцарії та інших країн. Серед найцікавіших програм – «Нова музика в Україні» й «Антологія української музики», що регулярно записується на диски та стає доступною широкому загалу [133].

Наявність мобільних камерних оркестрів у музичних центрах України, склад яких мав можливість суттєво трансформуватися (наприклад, доповнюватися духовими або ударними інструментами), а також значна індивідуальна роль кожного виконавця, що наближається до сольного музикування, стимулювали появу новітніх творів у різноманітних жанрах, передусім, концертних. Отримавши відчутну підтримку власної творчості, яка все виразніше сприймалась у контексті всесвітнього культурного руху, композитори стали активніше співпрацювати з талановитими виконавцями, особливо, з альтистами, чії сольні амбіції мали величезну артистичну перспективу, детерміновану розкриттям виняткових художніх і технічних можливостей інструмента у доробку визначних митців ХХ століття, піднесенням професійної освіти, розповсюдженням камерно-оркестрових апаратів в їх кількісній і структурній варіантності.

Як влучно відзначає Е. Прейсман, камерний оркестр протягом всієї своєї еволюції постає явищем, що фокусує характерні риси музичного життя кожної з епох, активно впливаючи на розвиток інструментального мистецтва (зокрема, альтового) [211].

Висновки до Розділу 1

Аналіз дисертацій останніх років підтвердив актуальність теми даного дослідження, оскільки вказаний період ще не розглядався науковцями з метою виявлення тенденцій розвитку творчості для альта вітчизняних авторів саме у крупній формі. Проте цей доробок є найбільш репрезентативним, адже в ньому зосереджено рецепцію українськими митцями глобальних проблем, породжених соціально-політичною, духовною, культурною кризою у суспільстві тих часів.

Передумови піднесення альтової творчості вітчизняних композиторів в останній третині ХХ – початку ХХІ століть детерміновані піднесенням рівня виконавської майстерності альтистів, що стали повноправними учасниками та переможцями всеукраїнських і міжнародних конкурсів. Виконавці оволодівали творами підвищеного рівня технічної складності: насиченими подвійними нотами, акордами, широкими «стрибками», активним використанням тембрових засобів музичної виражальності – трелями, глісандо, штриховим розмаїттям. Визначну роль у виході альту на авансцену на теренах колишньої держави, розширенні обріїв його художніх можливостей, збагаченні діапазону сміливим використанням верхнього регістру відіграла Соната Д. Шостаковича (ор. 147), яка сприяла різкому злету композиторської активності у сольній творчості для цього інструмента. Глибокий і драматичний тембр альту звернув на себе пильну увагу українських композиторів, які віддавали йому перевагу, втілюючи найскладніші філософські задуми, драматичні ідеї і художні образи, що бентежили митців на зламі тисячоліть.

Значну роль у поширенні камерно-інструментальних жанрів (зокрема, концертів для альту в оркестровому супроводі) відіграли камерні оркестри, структурна варіантність і професійна спроможність яких стимулювала творчість українських композиторів. Стабільність навчально-концертної діяльності оркестрів консерваторій детермінувала тісні творчі контакти композиторів зі студентською молоддю, пробуджуючи їх інтерес до новітніх музичних форм, модерних засобів музичної виражальності. Видатне значення у пропаганді доробку вітчизняних авторів мала діяльність Камерного оркестру Спілки композиторів України. Обмеженість кількості виконавців сприяла мобільності камерно-оркестрових апаратів, що посилювало процес популяризації національного академічного мистецтва в колах широкої аудиторії музичних фестивалів і виконавських конкурсів як в Україні, так і за її межами.

РОЗДІЛ 2

САКРАЛЬНІСТЬ ТА МЕМОРІАЛЬНІСТЬ У ТВОРАХ КРУПНОЇ ФОРМИ ДЛЯ АЛЬТА ВІТЧИЗНЯНИХ КОМПОЗИТОРІВ

2.1. На шляху до жанру концерту: Валентин Бібік – Триптих для альта Solo, струнних і фортепіано, ор. 35

Характерною рисою останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ століть стає звернення українських композиторів до духовної тематики, яка активно розроблялася, зокрема, А. Карамановим [104]. Втім для альта перший вітчизняний опус з відкритою біблійною програмою з'явився лише на початку ХХІ століття. Своєрідною предтечею можна вважати твір В. Бібіка з прихованим сакральним змістом – «Триптих» для альта solo, струнних і фортепіано ор. 35 (1978), назва якого походить від раннього християнського живопису та символізує поширений формат середньовічних картин, розташованих біля вітваря. Середня з трьох була драматургічним центром двох менших, тематично споріднених з нею, що перекликається з оригінальною концентричною композицією опусу В. Бібіка. Разом із тим «Триптих»¹³ – один з перших концертних творів для даного інструмента у ряду численних опусів ХХ століття – «Музика для ...», в яких композитори заздалегідь заперечують наслідування канонам форм та жанрів, притаманним академічній музиці, що дозволяє авторам вільно оперувати окремими їх рисами, комбінувати згідно власним художнім задумам.

Твір має ряд родових ознак концертного жанру. Хоча він призначений для солюючого альта в супроводі струнного оркестру, втім склад оркестру в партитурі нестандартний: п'ять перших та п'ять других скрипок, три альта та три віолончелі, один контрабас, фортепіано і трикутник. До того ж, партії останніх двох зосереджені у руках одного виконавця. Авторською приміткою – *soli* підкреслені індивідуалізовані партії кожного з оркестрових інструментів.

¹³ За даними, розміщеними на сайті Національної спілки композиторів України, 1972 року Ярославом Верещагіним був створений Концерт для альта і симфонічного оркестру.

Тричастинна композиція відповідає інваріанту жанру концерту, однак драматургічне рішення будови нетрадиційне. Перша частина «Триптиху» – *Larghetto. Pensieroso* (замислено) – є повільним монологом-роздумом соліста. Сурдина додає тембру альту приглушений колорит, створюючи відповідну атмосферу роздумів, міркування на філософські теми – життя та смерті, особистого та навколишнього світу, сенсу буття тощо. Глибина музичної думки підкреслюється композитором рідкими акордами фортепіано, що імітують дзвони (авторська ремарка – *quasi campane*). В. Бібік використовує нетрадиційні прийоми гри на фортепіано, прагнучи змінити тембр інструмента. В Першій частині щипкова гра піаніста по відкритих струнах у низькому регістрі додає акордам просторовості звучання. Ефект «дзвінкого простору» досягається також завдяки постійно натиснутій правій педалі. Цікавим є склад співзвуччя у фортепіано: в партіях обох рук лунає октава «*d*», до якої у нижньому регістрі додається «*es*». Таким чином унісон розщеплюється, розширюючи свій простір та утворюючи мікрокластер, що нагнітає атмосферу особливої напруги.

Вільний розвиток монологу не регламентується тактовим розміром. У зв'язку з цим, темп за метрономом (чверть дорівнюється 50) стає визначальним. Розмір довжини кожного звуку хронометрично не відповідає класичним тривалостям: основна тривалість зафіксована незвичним способом і дорівнює половинній, яка залігована з вісімкою, що вказує на використання певної пролонгованості звучання, характерної для сонористики.

Тема альту народжується на динаміці *pp*, починаючись зі звуку «*e*» малої октави, який поступово «розгойдується» і дуже повільно розширює звуковий діапазон («*ges*» – «*d*»). Друге «речення» теми соліста лунає на *p*, після акорду фортепіано на тлі педального «відлуння». Певної емоційної напруженості монологу надають широкі стрибки, які перемежаються з малосекундовими інтонаціями («*b*» – «*d*» – «*h*» – «*d*», «*d*» – «*cis*» тощо). Рух мелодійної лінії, що стрімко прагне у височінь вже не в змозі перервати міцний другий акорд рояля. З третім же ударом «дзвонів» монолог набуває більшої рухливості та

схвильованості (*agitato*), динаміка посилюється, тривалості зменшуються, інтервали стрибків збільшуються (нона «с» – «des»), швидко подолавши дві октави. Прискорення *ostinato* звуку «des» другої октави, змальовує «розгін» перед останнім стрибком на звук «с» третьої октави. Після досягнення кульмінації музика припиняється, поступившись місцем тиші, немов, промовець злякався власного крику та раптово замовк. Останні репліки монологу побудовані на послідовному сходженні *ostinato* «зітхань»: хроматичний низхідний рух «h» – «b» – «a» (*passus duriusculus*, риторична фігура, зазвичай, символізує біль, страждання, сльози, скорботу). Промова завмирає (*morendo*) на ноті «h» малої октави. Отже, невеликий та напружений монолог альти структурується в тричастинну форму з експозицією, драматичною розробкою, що будується як ланцюг драматургічних хвиль, та епілогом. Маємо всі підстави стверджувати наявність процесуальності сонатного типу.

У Другій частині Триптиху – *Allegro assai* – композитор орієнтується на бароковий жанр поліфонічної музики – фугу. У створенні звукового «мережива» бере участь увесь склад виконавців. Необхідність синхронізації гри багатьох інструментів потребувала введення тактового розміру: якщо під час експозиційного викладу теми у альт-соло розмір тактів змінюється (4/4 та 2/4), то під час вступу оркестру тема не подрібнюється та зберігає єдиний розмір — 4/4. Втім, у *Cadenza* соліста своєрідний поділ на такти зовсім зникає (ц. 6). При вступі оркестру метричний розмір і такти в партіях альти та фортепіано композитор не виписує зовсім – характерна ознака сонористики (ц. 7, ц. 9). Так композитор протиставляє дві групи виконавців, що є притаманним концертному жанру.

Рух виразної теми *Allegro* постійно переривається паузами, підкреслюючи її емоційний стан. Хаотичність додається чергуванням хроматизмів із стрибками на широкі інтервали та *ostinato*. Загальна висхідна спрямованість детермінована розвитком ідеї завоювання вершини, що

експонувалась в монолозі Першої частини. Інтенаційна та мотивна будова теми фуги також виникає з мелодики *Larghetto*.

Тональність, в її класичному розумінні, в творі відсутня, але звернення до старовинних жанру та форми потребує введення логічної послідовності у зміні звуковисотного положення тематизму. Дослідимо вказану послідовність за першим звуком теми:

« e_1 » – « f_{is1} » – « e » – « c_1 » – « f_{is2} »; « h » – « h_2 » – « h » – « e_1 » – « c_3 »

Вочевидь досить замкнена репризна композиція. Цікаво, що в Першій частині звуковисотність ключових моментів (початок – кульмінація – закінчення) розподіляється як « e » – « c_3 » – « h ». Експозиція теми завершується висловом солюючого альта. Її закінчення *ostinato* на тоні f_2 підхоплюється другою та третьою скрипками з першої групи. Другому проведенню трьома другими скрипками контрапунктують диференційовані партії перших і других скрипок, солюючий альт та октавні *ostinato* в партії фортепіано. Мотивну будову теми підкреслює авторська ремарка *distinto* (окремо, по-різному). З мотивів теми походить і протирух.

В-третє тема проводиться двома альтами. Оркестрова партитура стає більш насиченою, перетворюючись на єдиний рухливий звуковий пласт. В партії фортепіано з'являються кластери, до загального звучання приєднуються віолончелі – відбувається поступове зростання кластера: почергове підключення дедалі більшої кількості звуків створює враження розширення й ущільнення простору, з одночасним збагаченням його новими фарбами та динамікою.

Розвиток продовжується нашаруванням поліфонічних прийомів (ц. 4): зокрема, четвертому проведенню теми солістом, з горизонтальним запізненням в чверть, контрапунктує каноном тема у дзеркальному оберненні (від звуку « c_1 ») в партіях двох віолончелей, на них нашаровується п'яте проведення теми в партії фортепіано у високому регістрі – таким чином виникає *stretta*. Слід додати, що у викладенні контрапункту скрипок використовується прийом імітації. Напруження здійснюється завдяки *ostinato*

– повторенню одного звуку і сягає кульмінації – *tutti*, яку обриває *glissando* соліста.

Сольне проведення альтом видозміненої теми *con sordin* на педалі фортепіано нагадує *Cadenza* соліста в класичному концерті (ц. 6). Імпровізаційний характер викладення підкреслюється авторською ремаркою *ad libitum* і відсутністю тактів і метру. В такому ж вигляді тему проводить перша скрипка *con sordin* в високому регістрі (ц. 7). Створенню чарівного та потойбічного звучання сприяє доречне використання флажолетів в партіях оркестрових альтів. Втретє «засурдинена» тема лунає у низьких струнних – віолончель та контрабас (ц. 8). Три проведення видозміненої теми шикуються в самостійну драматургічну хвилю, що нагадує дифракцію промінця світла.

Репризне повернення теми в партії солюючого альта *Allegro assai* має підсумовуючий характер (ц. 9) при збереженні змінів у мотивах, що відбулись у попередніх трьох проведеннях. Ремарка *incalzando* (повзе вгору) знаменує наближення генеральної кульмінації: тема лунає в дзеркальному оберненні на фоні оркестрової педалі, завершуючись загальним *glissando* (ц. 10). Останній «крик» соліста – «*c-cis₃*» (ц. 11) змінюється самотніми «сплесками» фортепіано на педалі басових струнних. Створення ефекту «звукового простору, поява звуків «з повітря» виникає завдяки незвичайному прийому – беззвучному натисканню клавіш (кластер в контр октаві).

На катарсичний характер фіналу «Триптиху» вказують ремарки – *Commodo, Limpido*. Композитор залучає широкий арсенал засобів задля створення надреальної звукової картини: виключення з партитури низьких інструментів (контрабасів), використання, переважно, високого регістру, тембру трикутника, флажолетів, хоральної фактури, імітація дзвонів. Драматургія циклу ілюструє концепцію «від темряви до світла», яку можливо перефразувати як «крізь терни до зірок». Послідовність частин: монодія – поліфонія – дзвони нагадує драматургію «Симфонії псалмів» І. Стравінського.

Композиція твору – концентрична. Лаконічні крайні частини оточують масштабну та найбільш насичену і дієву Другу, яка є драматургічним центром.

Це дозволяє углядіти риси логіки сонатності: експозиційна Перша частина (позбавлена традиційного контрасту двох образів), розробка – fuga Другої частини, побудована за хвильовим принципом, та підсумкова реприза – Третя частина. Сонатний конфлікт трансформується.

Першу та Другу частини «Триптиху» можливо тлумачити і як малий поліфонічний цикл (прелюдія та fuga). Звернення до форм та жанрів докласичної музики дозволяє віднести твір до корпусу неокласичних та необарокових опусів ХХ століття. Вільне оперування мотивами, їх перекомбінування свідчить про зацікавленість композитора конструктивістськими течіями сучасної музики. Щодо рис концертного жанру, то в творі присутні ознаки старовинних *concerti grosso* з притаманними чергуванням *tutti-soli*, протиставленням груп виконавців. Своєрідна *Cadenca* соліста у Другій частині відсилає до класичного інструментального концерту, але її роль в загальному розвитку драматургії твору свідчить про симфонізацію жанру.

В. Бібік підпорядковує використання нетрадиційних прийомів гри, створення цікавих звукових ефектів та інші надбання сонористичних пошуків розкриттю ідейно-філософської концепції твору. «Триптих» став у доробку композитора першим сакральним твором серед аналогічних, написаних ним у 1992 – 2000 роках («К Тебе обращаюсь, Г[оспо]ди», для сопрано та інструментального ансамблю, ор. 91; «Размышление на горе Оливной» для камерного оркестру, ор. 93; *Two Psalms of David* для сопрано, кларнету, скрипки и фортепіано, ор. 114). Цілком закономірним є використання у «Триптиху» за атеїстичних часів (наприкінці 70-х) саме прихованої духовної програми, адже навіть у 1992-му композитор сором'язливо скоротив назву подібного твору – «К Тебе обращаюсь, Г-ди».

2.2. Втілення сакральної програмності в Симфонічній містерії для солюючого альту з оркестром на тексти Іоанна Богослова «Сім Янголів із сурмами» Івана Тараненка

Беручі до уваги традиційне тлумачення тембру альту як виразника похмурих музичних сюжетів, та враховуючи типові для альтового мистецтва образи філософських міркувань про вічні запитання життя та смерті, парадоксальним уявляється той факт, що перший опус з відкритою сакральною програмою для цього інструменту виникає лише 2001-го року. Втім, Симфонічна містерія для альту з оркестром «Сім Янголів із сурмами» Івана Тараненка за текстами Апокаліпсиса є аранжуванням однойменного твору, написаного ним на замовлення португальського віолончеліста Луїша Андрадо та ірландського баяніста Дермота Дана (2000). Тема не відпускала композитора багато років, і твір, який сам автор вважає етапним у власному доробку, отримав нове життя у редакції 2011 року, адресованій віолончелі та органу.

Ще до появи першого варіанту містерії, І. Тараненко присвятив духовній музиці кілька опусів: «Чотири молитви до Пресвятої Богородиці» (1992), «Покаянна молитва» (1993) та «Псалом № 27» (1997) для хору, «Хвалите Господа с небес» для фагота соло (1999). Сакральна тематика є невід'ємною складовою творчості композитора, відзначеною архієпископом Артемієм, Гродненським та Волковиським Архієрейською грамотою «В благословення за труди во славу Святої Православної Церкви» (2014) [18].

Написання Симфонічної містерії для альту з оркестром «Сім Янголів із сурмами» – сміливий творчий крок І. Тараненка, оскільки в Україні вже існувало музичне прочитання «Одкровення» Іоанна Богослова видатним композитором Алемдаром Карамановим, який створив цикл з шести симфоній «Бисть» (1976 – 1980) на основі вищевказаного першоджерела. Для більш глибокого розуміння змісту монументального циклу, А. Караманов закликав ретельно вчитуватися в духовні тексти, що були втілені ним в «Музично-симфонічному Апокаліпсисі».

I. Тараненко приділяє пріоритетну увагу літературній першооснові про сурми сімох Янголів, яким відведені 8 – 11 розділи «Одкровення» – кожний епізод Симфонічної містерії відкривається відповідним епіграфом Іоанна Богослова.

«Первый Ангел вострубил, и сделались град и огонь, смешанные с кровью, и пали на землю; и третья часть деревьев сгорела, и вся трава зеленая сгорела». («Откровение» 8:7)

Розпочинається твір проголошенням солістом урочистої призивної поспівки, що імітує звучання сурми Янгола, спочатку на тлі педалі духових, а далі – хроматичного *perpetuum mobile*, що ускладнює завдання солісту, зобов'язаного добре володіти чіткою атакою звука, необхідною в даному випадку для привернення уваги слухача до початку твору, в якому сконцентрована сутність його образної концепції. Нашарування колоподібних інтонацій (*circulatio*) складаються в єдиний сонорний пласт (т. 6 – 7). Дерев'яні духові й ударні інструменти темброво контрастують солюючому альту. Сольний речитатив альту (т. 8 – 14) лунає як проголошення реплік промовця, наближаючи інтонації речитативу до церковної декламації.

Ініціативу соліста перехоплюють перші скрипки (ц. 1), короткі репліки яких замінює своєрідний «хоровий спів» струнної групи оркестру (т. 28). Гуркіт литавр – ніби символічний град – відокремлює від струнних звуки сурми Янгола (ц. 2) у контрапункті з альтовою флейтою. Солісту вторять канонічні репліки струнних. Велике низхідне *glissando* скрипок від «*es*» третьої октави до «*f*» першої (*catabasis*) – як нагадування про тяжкі гріхи, що замолюють у пеклі.

«Второй Ангел вострубил, и как бы большая гора, пылающая огнем, низверглась в море; и третья часть моря сделалась кровью, И умерла третья часть одушевленных тварей, живущих в море, и третья часть судов погибла». («Откровение» 8:8–9).

Монолог альту набуває характеру голосінь, плачу, – нібито панахида по всіх загиблих після звуків Сурми Другого Янгола (т. 48). Високий ступінь

емоційної напруги досягає кульмінації на звуці «es» третьої октави, після чого знову – велике падіння в глибинні надра: повільне *glissando* з «e» третьої октави на «g» малої октави, що лунає на загальному мовчанні оркестру і сприймається як звукове відтворення руйнування гори.

Таким засобом композитор відокремлює початок нового, поліфонічного епізоду, в якому альт виступає частиною струнної групи оркестру в фугато. Тематизм розділу побудовано на висхідних хроматичних інтонаціях (*anabasis*), що повільно, ніби «повзуть» з нижнього до верхнього регістру. Синкопована ритміка створює відчуття плавного руху мелодичної тканини. Висока «моральність» пов'язується в творі з оплакуванням загиблих, і все ж *anabasis* дає надію на воскресіння.

Повторення теми соліста автор диференціює із загального звучання хору струнних (ц. 4). З'являються колоподібні оспівувальні інтонації: «ніби вири, в яких судна гинуть». Поступово мелодія драматизується, виникають стрибки на широкі інтервали, та після досягнення кульмінації тема розчиняється в тріольних фігураціях, яким відповідають перші скрипки (т. 90 – 93). В партії альту нагадують про себе звуки Янгольської сурми (ц. 6), до яких поступово приєднуються дерев'яні духові та ударні інструменти. *Frullato* фаготів, *glissando* других скрипок та контрабасів додають музиці недобрих, злих емоцій (т. 104 – 111). Отже, склалася багатопланова звукова картина «Откровения 8:8–9»

«Четвертый Ангел вострубил, и поражена была третья часть солнца и третья часть луны и третья часть звезд, так что затмилась третья часть их, третья часть дня не светла была – так, как и ночи». («Откровение» 8:12).

Супроводжені синкопованим поступом низьких струнних патетичні репліки альту (чергування *pizzicato* та *arco*; ц. 7) швидко підіймає на вершину кульмінації хвиля динамічного зростання. Тема соліста, підхоплена бас-кларнетом змінюється невеликим оркестровим епізодом (т. 117 – 121), що сприймається як реакція на пафосну промову соліста. Отже, низькому регістру традиційно доручено образність темряви, що панує на землі.

«И видел я и слышал одного Ангела, летящего посреди неба и говорящего громким голосом: горе, горе, горе живущим на земле от остальных трубных голосов трех Ангелов, которые будут трубить!» («Откровение» 8:13).

Патетичні діалоги солюючого альтя з бас-кларнетом на інтонаціях Сурми Янгола (ц. 8) та з альтами оркестру (ц. 9) фактурно вирішено як хроматичне остинато, що контрапунктує солісту. Діапазон партії альтя, обмежений секундою, поступово досягає інтервалу квінти. Остинатні повторення секунд та хроматичних інтонацій, часто-густо насичені синкопами, нерівномірними динамічними акцентами *sf* і мають поліритмічну основу, тріольність поєднується з дуольністю. Складна та витончена ритміка (ц. 10) поліфонічно організована, проте, це не применшує емоційну напругу – жах очікування Страшного суду. Поєднання уривчастих штрихів *staccato* з плавними *legato*, яке використав автор в дрібному ритмі, вимагає від виконавця неабиякої майстерності.

Репліки солюючого альтя знов імітують звучання Сурми Янгола, що вже став рефреном на фоні синкопованої остинатної ритмічної пульсації струнних (ц. 11). В оркестрі *divisi* чергуються з *solo*, підкреслюючи нерівну боротьбу. Енергійна та сувора музична хвиля на кульмінації розмикається в загальне *glissando* та тремолювання на різкому спаді динаміки до *ppp* (т. 169 – 174). Трель соліста, напружена та тремтяча, безпорадно переривається, залишаючи самотню скрипку на тлі бурхливих «бурчань» бас-кларнета та фагота (ц. 13). Поступово у фактурі, формуються остинатні токатні фігурації в партіях усіх оркестрових інструментів, таким чином готується завершення драматичної картини руйнування самотніми «приреченими» інтонаціями соліста (т. 193 – 197), яким відповідають вже знайомі інтонації *circulatio* – символу вічності, імітаційно викладені у партіях дерев'яних духових. Цікаво, що далі автор використовує техніку складного контрапункту: інтонації руху по колу звучать у струнних одночасно у збільшенні та у зменшенні, але з наступного такту композитор застосовує інший засіб художньої виражальності – загальне

glissando, що посилює асоціації з образами всесвітнього хаосу апокаліптичних картин.

На зламі епізодів в партії альта виникає імітування звуків Сурми, які лунають «роковими» тиратами литавр та низьких струнних (ц. 16). Загальне *crescendo* та хроматичний тремолоючий зліт призводять до кульмінації, де панують трагічні настрої, підкреслені рокотом «фатальних» литавр (т. 235) та пронизливим високим регістром в партії соліста.

«Пятый Ангел вострубил, и я увидел звезду, падшую с неба на землю, и дан был ей ключ от кладезя бездны». («Откровение» 9:1) – цей патетичний вислів перемежається з брутальними *circulatio* у партіях духових (т. 248 – 250; 252 – 253; 256; 265).

«И из дыма вышла саранча на землю, и дана была ей власть, какую имеют земные скорпионы». («Откровение» 9:3). «Царем над собою она имела ангела бездны; имя ему по-еврейски Аваддон, а по-гречески Аполлион». («Откровение» 9:11).

До «хоралу» струнних (ц. 3) приєднуються мідні духові (тромбони та труби), що зникають при появі фігурації альта, побудованій на інтонаціях Янгольської Сурми, яку підтримує «хорова» педаль струнних. «Заклики» альта, досягнувши кульмінації, обриваються загальною паузою *aposiopesis*, немов тиша напередодні бурі або смерті чи вічності?

«Одно горе прошло; вот, идут за ним еще два горя». («Откровение» 9:12) – це є початок фіналу-апофеозу (ц. 25): «Шестой Ангел вострубил, и я услышал один голос от четырех рогов золотого жертвенника, стоящего пред Богом». («Откровение» 9:13).

Звуки «фатуму» втілені в партіях альта та мідних духових (т. 311 – 312). Наступна картина «заціпеніння» змальовується в оркестрі без участі соліста, нагадуючи про тріольні інтонації *circulatio* з першого «хоралу», які підхоплює солюючий альт (т. 328).

«И освобождены были четыре Ангела, приготовленные на час и день, и месяц и год, для того, чтобы умертвить третью часть людей». («Откровение» 9:15).

Оркестрове *tutti* відтворює вражаючу картину Янгольських вершників: покiт копит яскраво віддзеркалений чергуванням прийомів *arco* та *pizzicato* у соліста, *con legno* в партії альтів (ц. 27). Завершується містерія звучанням Сурми Сьомого Янгола на фоні дзвонів.

«И седьмой Ангел вострубил, и раздались на небе громкие голоса, говорящие: царство мира соделалось царством Господа нашего и Христа Его, и будет царствовать во веки веков». («Откровение» 11:15).

Таким чином, в композиції та драматургії Симфонічної містерії «Сім Янголів із сурмами» відбилися події Апокаліпсису, що послідовно відтворюються у музичній фактурі, тотально наповненій звукозображальними ефектами. Задля чого І. Тараненко використовує широкі темброво-регістрові можливості оркестру (окремі голоси видових інструментів, сонорні ефекти), різноманітні виконавські прийоми (*glissando*, чергування *arco*, *pizzicato*, *con legno* у струнних, *frulato* фаготів), інтонаційні звороти (колоподібний рух), хроматику, фактурні прийоми (токкатні фігурації). Впродовж всього твору неодноразово звертається до техніки складного контрапункту. Тобто, до створення художніх образів залучені всі способи організації часопростору музики.

Апокаліптичний сюжет відбивається у використанні елементів християнської церковної музики: речитативна декламація промов альтя, імітація хорового співу, дзвони. При цьому композитор вдається до символіки риторичних фігур, а також застосовує інтонації народних плачів і голосінь. Наявність солюючого альтя, що вирізняється із загальної оркестрової маси, співвідношення партій виконавців дозволяє вбачати риси жанру концерту. Проте театральність відтворення Апокаліптичних подій виводить твір за межі суто музичних жанрів. Виникає зворотна аналогія з виникненням симфонії як універсуму оперного театру [218]. Масштабність та концептуальність задуму

Містерії дозволяє наголошувати. Якщо А. Караманов сприймав Апокаліпсис як найвеличнішу книгу по силі оптимізму, що знайшла в його музиці, переважно, світле звучання, то Містерія «Сім Янголів із сурмами» для альту з оркестром І. Тараненка стає етапним опусом у процесі розвитку альтової української музики, в якому досягає кульмінації фаталістична образність, притаманна творам даного інструмента.

2.3. Музичне приношення Вчителю: Володимир Птушкін – Соната «Пам'яті Д. Клебанова» для альту та фортепіано

Поява на зламі ХХ та ХХІ століть епітафіальних творів для альту знаходиться в руслі тенденцій європейської академічної музичної культури, особливо, східноєвропейської, яка розвивалась у складних соціально історичних умовах. Попри те, що найчастіше аналогічні твори актуалізуються винятковою життєвою ситуацією – смертю близької людини і з'являються невдовзі після цієї трагічної події, складні перехідні періоди історії накладають свій відбиток на світосприйнятті митців і стимулюють у їх творчості музичне звернення до пам'яті рідних, близьких за духом наставників, яких вже давно немає поруч.

Вибір інструменту для реалізації задуму не може бути спонтанним, оскільки його темброві особливості, техніка гри на ньому так чи інакше, впливають на формування авторської ідеї. У даному контексті доречно привести слова Б. Бартока, звернені до всесвітньо відомого альтиста В. Прімоуза, виконавська творчість якого надихнула композитора на створення Концерту для альту з оркестром *a-moll*. «Мужній і темний колорит вашого інструменту, – підкреслював Б. Барток, – зробив певний вплив на характер музики» [13, с. 234]. Не випадково Соната, присвячена видатному українському композитору Дмитру Клебанову, альтисту за першою музичною освітою, написана саме для цього інструменту. Альт, до якого звернувся В. Птушкін, з одного боку, немов символізує виконавську майстерність яскравого художника, з іншого, – повністю відповідає меморіальному

призначенню твору. «Альт – інструмент журби», – любив повторювати Д. Клебанов. Теплий оксамитовий тембр інструмента органічно поєднується з нюансами ностальгії, суму, трагічною образністю опусу.

Обравши жанр сонати, В. Птушкін не суворо наслідував класичну традицію побудови циклу. Його твір складається з двох частин: перша – *Moderato* і друга – *Vivo*. Проте можна пригадати і двочастинні сонати віденських класиків, і варіювання кількості частин у романтиків, і двочастинні опуси неокласиків.

Соната має неоромантичний художньо-стильовий напрям. Меморіальне присвячення, власне, і є програмою цього твору, вказуючи на наслідування романтичній традиції. Форма опусу з чітко вираженою наскрізною драматургією підкреслює відповідність задуму та розвитку сюжету. Дві частини Сонати справляють враження однієї, завдяки появі в кодї Другої частини головної партії з Першої. Така тематична арка є основою наскрізного драматургічного розвитку. Твір сприймається як роздум-розповідь, про сенс життя, його дійсні цінності та швидкоплинність часу. Тому цілком природно переплетіння форми сонати з рисами поемності.

Сонату В. Птушкіна «Пам'яті Д. Клебанова», навряд чи, можна назвати твором для соліста у супроводі фортепіано. Скоріше, її варто віднести до зразків, близьких класичному камерному ансамблю, оскільки альт і фортепіано є рівноправними його учасниками¹⁴. Насправді ж, йдеться про дует двох митців – В. Птушкіна (фортепіано) і Д. Клебанова (альт). Для виконавців це створює специфічну проблему, пов'язану з необхідністю майже театрального відтворення діалогу. Партії виконавців самостійні за функціональним і смисловим призначенням, що свідчить про своєрідний контрапункт їх образних планів, наявність яскравого застосування драматургії

¹⁴ Соната для альту і фортепіано Володимира Птушкіна «Пам'яті Д. Клебанова» постійно привертає увагу багатьох вітчизняних виконавців. Зокрема, її фондовий аудіо-запис здійснено київським солістом Сергієм Кулаковим за участі композитора. В Харківському університеті мистецтв імені І. П. Котляревського на авторському вечорі меморіальну Сонату виконував лауреат міжнародних конкурсів Микола Удовиченко. Нерідко цей твір лунає в класах консерваторій, де він посів гідне місце у сучасному альтовому репертуарі.

в опусі. Творчості В. Птушкіна як автору багатьох драматичних спектаклів, взагалі, властива яскрава театральність мислення, що додає виразності та переконливості втіленим художнім задумам в його інструментальних опусах [221].

Автор не вказує тональність сонати, але твір, навряд чи, можна віднести до атональної музики, оскільки перше й останнє проведення теми починається та закінчується звуком «*f*», котрий сприймається як основний тон. Цілком природно для композитора ХХ століття використання універсальної мажороміноної тональності, без диференціації ладу. Тобто, можна стверджувати, що Соната написана *in f*.

Монотематична Перша частина розпочинається з монологу альтя, образне забарвлення якого обумовлене меморіальним програмним призначенням циклу. Тема звучить в середньому регістрі та складається з інтонацій плачу та голосіння, що розробляються впродовж всієї частини. Партія фортепіано, підтримуючи ключові інтонації теми, не тільки сприяє її тембровому збагаченню, але й бере активну участь у розвитку.

При виконанні початкового монологу альтя важливу роль відіграє плавне голосоведіння та густа безперервна вібрація – це надає музиці сумне, скорботне забарвлення. Настрій підтримується і партією фортепіано, в якій широко розкладені акорди вінчають щімки інтонації малих секунд (т. 11 – 17). Так композитор підсилює ретельно створений емоційний афект і підкреслює його сплеск високим регістром фортепіано (т. 32 – 33), немов, із самого початку, дає зрозуміти, що партії рівноправні – одна доповнює іншу.

Оскільки у Сонаті головують дві образні сфери – життя та смерть великого митця, виконавцям необхідно знайти відповідні темброві характеристики. Глибину скорботи автор розкриває за допомогою низького басового регістру в обох партіях. Провідна роль у виявленні трагічної образності міститься у секундових інтонаціях, які потребують не тільки точного відтворення, але й гострого відчуття різниці між великою і малою секундами, тяжіння увідного тону, оспівування тимчасової тоніки.

Композитор виявив велику майстерність у наданні секундовим інтонаціям різноманітних нюансів.

Фактура партій обох інструментів поступово ускладнюється застосуванням подвійних нот, що сприяє емоційній напрузі інтонацій голосіння, яким вторить фортепіано (т. 32 – 38). Ущільнення фактури подвійними нотами у поєднанні з дрібними тривалостями (вісімки) додають образу більшої поривчастості, а певна нестійкість руху підсилюється багатократною зміною метру. Отже, напруженість зростає відповідно фактурним змінам. При подальшому розвитку тематичного матеріалу, виникають ансамблеві труднощі, обумовлені поліритмією і поліметриєю (т. 45 – 52). Неодноразова зміна метро-ритму, згладжування сильної долі сприяють накопиченню відчуття нестійкості. Вміло використані засоби художньої виражальності характеризують неврівноважений, тремтливий емоційний стан. Подальша стабілізація метра, ритмічна одноманітність безперервного звучання восьмих та остинатність призводять до першої кульмінації.

Трансформація музичного образу пов'язана також з переосмисленням інтонації плачу. При збереженні первісної інтерваліки (мала і велика секунди), відбувається різка зміна ритму – з первинних протяжних цілих на енергійний пунктир. Змінюється характер і темп: *Moderato* поступається місцем *Allegro risoluto*. Динамізують рух тріольні пасажі восьмих, що лунають по черзі, або разом в партіях обох інструментів. Орнаментация мелодії віртуозно-фігураційними пасажами, елементами імітації свідчить про втілення традицій барокової сонати; про це нагадують і каденції в кінці старовинної двочастинної форми. На протистоянні обох інструментів побудовано драматичну розробку – арену трагічної боротьби героя і фатуму.

Такою ж художньою спрямованістю відмічена череда трелей, що передаються з партії в партію. Надзвичайно складно обом виконавцям продемонструвати вивірену (не довільну) трель. Майстерність альтиста і піаніста повинна відповідати як в технічному, так і в слуховому відношенні – у даному випадку

композитор безкомпромісний. Наприклад, тріолі, що звучали в партії альту, виконуються піаністом лівою рукою, в той час, як правій доручена масивна хода акордів. Усе це є черговою аргументацією щодо *Сонати як діалогу двох маестро*. Безумовно, автор розраховує на виконавців, котрі досконало володіють інструментами, вміють слухати один одного і не втрачають при цьому власну особистість. Привертає увагу віртуозне використання високого регістру альту, завдяки чому виникає ілюзія звучання скрипки. Тим самим, автор ніби відкидає безпідставні вислови на адресу інструмента у «незграбності», «неяскравості», відсутності віртуозності.

Кульмінація першої частини побудована на головних інтонаційних сегментах, підтримується могутнім фортепіанним *tutti*. Тим контрастніше подальше проведення «монологу-плачу»: його осяйне звучання з'являється на динаміці «*p*», обриваючи кульмінаційну хвилю *appassionato*, що привносить елемент приреченості, відчуття безнадійності та безглуздя боротьби. Проте композитор підготував подальший оригінальний розвиток музичної дії, пов'язаний з новим переосмисленням теми плачу, яка набуває бентежного характеру. Тривалості скорочуються до тріольних восьмих (у першому проведенні були цілі ноти), з'являється різка акцентуація. Нервозність у музиці втілена автором у тремтячих трелях в обох партіях і пасажах фортепіано *glissando*. Такий збуджений стан триває недовго: останній сплеск бурхливих емоцій незабаром змінюється спокоєм та умиротворінням, зосереджених в імітаційній поліфонії. Короткому фортепіанному соло віддана роль резюме – роздуму-медитації, що готує репризу. Вороття Теми у початковому вигляді (*in f*) в партії соліста відбувається у супроводі тріольних восьмих фортепіано, які ніби, закликають змиритися з невідворотністю долі. Заспокоєння, характерне для заключного проведення теми, змінюється повним її розчиненням – вічно жива душа покидає тлінне земне буття.

Таким чином, центральне місце у Першій частині Сонати відведено розробці. Вона перевищує й експозицію, й репризу в два з половиною рази, що обумовлено глибоким смисловим наповненням, а саме, – неодноразовим

перевтіленням теми зі скорботної в активну, напористу, рішучу та нервову. Завдяки емоційному контрасту, слухове сприйняття цієї частини не страждає від диспропорції форми. Емоційна ж однорідність Другої частини також сприяє збереженню балансу.

Головна ідея Другої частини – триумф життя у всьому його різноманітті. Напружений характер вступу, заснований на тремолоючих тридцять других в партії фортепіано, передбачає появу в партії соліста схвильованої та тремтливої теми, яка розвивається в діалозі між альтом і фортепіано. Уривчасте звучання окремих інтонацій у різних інструментів привносить елемент тривоги. Проте, ця емоція не стає пануючою. Першу тему змінює тепла, лірична та сумна мелодія, віддана автором спочатку фортепіано, а потім – альту. Саме вона й готує середній розділ *Meno mosso rubato*, де розробляються вельми зосереджені інтонації першої теми. На вказаному матеріалі побудована фактурна реприза, передуюча *Coda*, де лунає тема з Першої частини, цементуючи форму.

Підсумовуючи аналіз Сонати В. Птушкіна «Пам'яті Д. Клебанова», наголосимо появу в альтовій музиці визначного оригінального варіанту сонатного циклу, відміченого ознаками романтичної традиції. При зовнішньо нетрадиційному рішенні структури циклу, композитор на концептуально-образному рівні зберігає головні принципи вибраного жанру. Попри домінування романтичних і неоромантичних впливів, поза увагою композитора не залишилася й майже вся багатовікова історія становлення сонати, про що вказує звернення автора до окремих рис жанру докласичного часу. У свою чергу це є характерною ознакою неокласицизму ХХ століття.

Використовуючи музичну мову, збагачену альтерацією, напруженими інтонаціями, поліфонічними переплетіннями партій інструментального ансамблю, вміло застосовуючи всю гамму художніх засобів виражальності альту, композитор глибоко розкрив меморіальну тематику. Зв'язок Сонати В. Птушкіна з неоромантизмом підкреслюють програмність, монотематизм, наскрізний рух обраної драматургічної ідеї. Своїм опусом композитор ще

більше акцентував увагу музикантів на цьому інструменті, виявивши його різноманітні багатогранні технічні та художні можливості. Система образно-тематичних арок створює наскрізний драматургічний розвиток твору. Соната відзначена майстерністю застосування цікавих тембрових знахідок: яскраві тембро-образи наповнені глибоким сенсом і пошуком відповідей на віковічні філософські питання про сенс буття.

Партія альту у творі достатньо віртуозна, на що вказує широке використання високого регістру, подвійних нот, комбінування різноманітних штрихів, тощо. Все це надає можливість альтисту продемонструвати своє майстерне володіння інструментом. Партія фортепіано охоплює майже весь можливий діапазон звучання і не поступається у віртуозності альтовій – така ж велика кількість пасажів, арпеджіо, трелей, форшлагів, стрибків, часто-густо використовуються різноманітні штрихи та прийоми гри. Оркестрове тлумачення фортепіано, широке використання тембрів різних інструментів сприяє розкриттю нових колористичних можливостей.

2.4. Концепція дуалістичності конкретно-історичного та позачасового у меморіальному Концерті для альту та камерного оркестру з фортепіано Жанни Колодуб

Створений 1995 року Концерт для альту і камерного оркестру з фортепіано Жанни Колодуб присвячений пам'яті її матері, яка була скрипалькою й альтисткою, грала в оперному та радіо оркестрах. Про меморіальний характер твору виконавець і слухач мають здогадатися самостійно (композиторка, за внутрішнім переконанням, довгий час навіть не вказувала посвяту в назві опусу). Як правило, це характерно для творів, присвячених пам'яті близьких людей, адже біль втрати настільки велика та глибоко особиста, що не афішується, вона є над-ідеєю, якою композитор керується при їх написанні.

Тембр альту співпав з настроєм авторки, пов'язаним із споминами про рідну людину. Концерт продовжує ідею втілення меморіальної тематики в

сучасній альтовій українській музиці. У творі, насиченому драматургічною напругою інтонаційного розвитку, вдало поєдналися вишукана майстерність та багата фантазія композиторки. Вільна форма Концерту незвична за будовою, складається з двох контрастних частин. Перша – вступ, своєрідний драматичний монолог; розгорнута Друга частина має енергійний рішучий характер. Задля втілення художнього задуму композиторка використовує мінімалізм, сучасну лінійну гармонію, переважно, горизонтальну.

Цікавим є авторське пояснення в партитурі стосовно виконавського складу: «...можна виконувати без фортепіано, але бажано фортепіано використовувати при можливості», що нагадує старовинну традицію барокової оркестрової музики. Тоді склад оркестру варіювався відповідно до наявності тих чи інших музичних інструментів, використання яких залежало від діапазону різних партій у творі.

Використовуючи модель барокового інструментального концерту, авторка відходить від традиційного тричастинного циклу. Дві частини Концерту для альту будуються за принципом різнохарактерного контрасту: *Larghetto* та *Allegro*. Подібна структура є характерною, наприклад, для пізньоромантичних рапсодій, які мають своїм підґрунтям твори народних музик-рапсодів. У фольклорній традиції така побудова притаманна думам. Тяжіння до фольклору відчутно в цілому шарі доробку Ж. Колодуб, оскільки саме контакти з фольклором сприяють розкриттю різноманітних творчих перспектив. Альтовий концерт заснований на інтонаціях, насичених рисами української народної музики. Череди танцювальних мелодій калейдоскопічно змінюється, доповнюється, розвивається – динаміка драматургії нестримно зростає до кінця твору.

Відкривається Перша частина *Larghetto* оркестровим вступом: на фоні сонорного дисонуючого звучання педалі у басовому регістрі з'являється інтонація висхідного ходу на малу терцію та велику септиму, які дорівнюють великій ноні. За словами композиторки, цей трагічний інтервал – ключова інтонація, немов «спалах» в темряві, мотив відчаю, що протягом всієї частини

супроводжує монолог соліста. Велика нона, ніби ремінісценція, з'являється і наприкінці твору. Довгі тривалості нівелюють танцювальну природу тридольного метру частини, створюючи відчуття тремтливого простору, даючи хід «...вільній течії музичної думки у партії соліста» [276, с. 17].

Експресивний монолог альту в низькому регістрі має образне забарвлення філософського роздуму, обумовлене меморіальним призначенням твору, в якому головними змістовними компонентами є буття та смерть. Монолог починається із своєрідного запитання, що народжується з першої інтонації-тези (ц. 1). Пошуки відповіді на нього й складають сенс всього драматургічного розвитку музики. Репліки соліста поступово набувають драматизму та напруженості, втіленої у *tremolo* (ц. 8). «Спалахи» в оркестрі стають більш настирливими, в монолозі з'являється остинатне кружляння (*circulatio*), що поступово розкриває танцювальний потенціал тридольності метру. Проте загострення драматизму триває недовго і знов, ніби розчиняється у звучному просторі – статичній загальній звуковій аурі оркестрової педалі. Перша хвиля драматургічного розвитку завершується невеликою повільною каденцією-роздумом соліста, його спробою знайти відповідь на власне запитання, що з'являється як післямова в партії оркестру немов нагадування (*pizzicato tremolo* басів – ц. 13, 14).

Друга хвиля розвитку знов починається з оркестрового «спалаху». Монолог альту перетворюється на ніжний вальс світлих споминів про матір (*dolce*, ц. 18). Оркестрова партія набуває більшої самостійності – контрапунктує солістові, і самотній монолог обертається на своєрідний діалог, що поступово драматизується. Проте в кульмінації він виявляється «примарою»: мотив першої каденції альту звучить на фоні сонорного тремтливого звукового пласта, створеного канонічною імітацією в оркестрі та повертає героя до «реального світу» (ц. 26). Кульмінація повторюється двічі. Складається враження, що герой не бажає змиритися з «відповіддю» та повертатися до суворой дійсності, марно намагаючись затримати видіння. Трагічне відчуття самотності повертається з репризою теми-запитання у *solo*

альта. Чітко простежується прагнення авторки до об'єднання різних конкретно-історичних епох та позачасовості. Як надія, наприкінці частини в партії соліста з'являється мотив «спалаху».

Таким чином, тематизм походить з ключових лейт-інтонацій. Побудова ж *Largo* підпорядкована розвитку монологу соліста і складається з двох хвиль, об'єднаних тематичними арками: обидві кульмінації будуються на темі «відповіді», а теми «запитання» та «спалаху» дзеркально обрамляють частину. Виходячи з цього, драматургія Першої частини осмислюється як пошук відповіді на філософське запитання про сенс буття. Основними ж ідеями є роздуми про короткочасність перебування людини на Землі, неминучість розставання з нею та нескінчений кругообіг життя.

Щодо співвідношення партій виконавців, то домінуюча роль солюючого інструмента – героя, не викликає сумніву. Функції оркестру наближуються до функцій театральної музики, або – хору в опері: колористичний фон, акомпанемент, зображення навколишнього світу, відбиття й коментування роздумів та почуттів героя тощо.

Філософські роздуми Першої частини змінює калейдоскоп стрімких токатних епізодів *Allegro*. Перша тема альта (5/4) – типове *perpetuum mobile* – має коріння українського походження. Тема одразу набуває стрімкого розвитку. На піку кульмінації партія соліста обривається, передаючи естафету оркестру. Природа тематизму, часті зміни метричного розміру та ударний тембр фортепіано надають епізодові ярмаркового, театрального характеру (див.: ц. 42) – виникають паралелі з «Петрушкою» І. Стравінського та «Ліможським ринком» з циклу М. Мусоргського «Картинки з виставки». Нагадаємо, – ще на початку композиторського шляху Ж. Колодуб захоплювалася доробком Б. Бартока, І. Стравінського, С. Прокоф'єва, що потім чітко віддзеркалилось на її творчості зрілого періоду.

Драматургічний розвиток відбувається як чергування невеликих фрагментів концертування соліста та оркестру. Виникає типове для *concerto grosso* співставлення епізодів *tutti – soli*. Звертає на себе увагу виключне

різноманіття технічних засобів виражальності у партії соліста, також пов'язаних з природою концертного жанру твору: зміна штрихів, *tremolo*, пасажі, подвійні ноти, *accordi di arpeggio*, низхідні *glissando*, що перериваються *suspiratio*, та є втіленням *lament*'них образів.

Наступний епізод – *dolce* (ц. 48) – контрастує попереднім своїм ліричним забарвленням. Тема альт віддалено нагадує мотив відповіді з першої каденції монологу солісту *Larghetto*. Контрапунктом звучить видозмінена остинатна поспівка в оркестрі, що зберігає безперервний рух.

Наспівний епізод змінює повернення «*perpetuum mobile*» в оркестрі (ц. 54). Основний мотив набуває рис жалю, підкреслених використанням високого регістру – оплакування рідної людини. Як відповідь на причитання з'являється невеликий епізод альт, що вносить до розробки драматургічної лінії драматичні, навіть фатальні барви (ц. 55). В наступній хвилі розвитку, яка поступово віддаляється від жанровості у напрямку драматизації, солюючий альт виступає рівноправним оркестровим тембром, дублюючи в кварту тихим *tremolo* партію скрипок (ц. 56). На кульмінації звучання альт обривається, залишаючи оркестрові розвивати фатальний мотив. Напруження зростає й, досягнувши своєї вершини, безперервний рух на недовгий час зупиняється співзвуччями у партії соліста. Подвійні ноти в секстових інтервалах звучать на *f*, але поступово музика немовби завмирає на недовгий час. Проте подальший розвиток продовжує розгортання мотиву «*perpetuum mobile*» в партіях виконавців – альт, відповідно авторській ремарці *doloroso*; і скрипки *solo* (ц. 61).

Новий епізод – *Tempo I* – відокремлюється від попереднього розвитку згортанням динаміки, ферматою та паузою у всіх виконавців. Чергування оркестрових (мотив «*perpetuum mobile*» набуває рис відьмацької завірюхи) та висхідних пасажів сольних епізодів (*anabasis*) стає дрібнішим. Драматичне сперечання стимулює появу «ярмаркового» епізоду, що вказує на репризні функції розділу (ц. 67). Його розвиток сягає заключної кульмінації, після чого звучність поступово зникає (ремарка *morendo*). Звертає на себе увагу

близькість кульмінаційного розділу до танцю Обраниці («Величание избранной») з балету І. Стравінського «Весна священная» (ц. 69). Можна провести семантичні паралелі балету і Концерту: танок дівчини, яка вмирає задля пробудження весни, та смерть близької людини. Такі зіставлення виникають саме із творами І. Стравінського – інтерес до буття предків, інтонації українського національного фольклору.

Після паузи *aposiopesis* починається *Coda – Meno mosso* (ц. 76), побудована на матеріалі Першої частини Концерту: тремолюючий висхідний пасаж альту, що губиться в сонорному звуковому просторі (канонічна імітація). Як і в *Largo*, епізод повторюється двічі та ніби, розчиняється у Вічності. Самотній монолог солюючого інструмента (ц. 80), будується з елементу мотиву «спалаху» (Перша частина) – інтонація висхідної великої септими та мотиву «запитання». Як дорогі та сумні спомини виникають *accordi di arpeggio*. Завершується твір проголошенням солістом мотиву «спалаху» на фоні *tremolo* оркестрового *tutti*.

Таким чином, драматургія Другої частини поєднує риси концертування, сонатного розвитку, рондальної композиції та типи розвитку музичного матеріалу, притаманні старовинному українському фольклору, як то – остинатність, варіювання. При нетрадиційному рішенні будови циклу концерту, композиторка, втім, зберігає такі головні ознаки жанру: концертування з характерним для *concerto grosso* чергуванням епізодів *tutti-soli*; віртуозну партію соліста, вкрай насичену складними виконавськими засобами, що надає виконавцеві можливість продемонструвати багатогранність власної майстерності.

Мотивно-поспівочна будова тематизму, типи його розвитку відсилають до архаїчних пластів фольклору, що відповідає думній композиції циклу. Мелодичний початок поступається своїми позиціями метроритму. Побудова Концерту об'єднується тематичними арками, як на рівні внутрішніх арок частин, так і в масштабі циклу. Композиторка широко використовує сучасні

техніки письма, зокрема, сонорні пласти, дисонуючі співзвуччя, унікає функціональної тональності тощо.

В Концерті для альту Ж. Колодуб поєднуються риси таких сучасних напрямків як *неофольклоризм* – звернення до архаїки і народного примітиву; мотивна структура – будова тематизму складається з невеликих інтонацій, що породжують мотив, розвиток якого досягається за допомогою ритмічних та інтонаційних засобів; використання фольклору; *неоромантизм* та *неокласицизм* – звернення до класичних форм; застосування поліфонічних прийомів – канон в сонорному пласті; драматургічне нагнітання спрямоване до фіналу твору – накопичення остинатних фігурацій тощо.

За словами вченого-музикознавця М. Черкашиної-Губаренко, Жанну Колодуб ніколи не захоплювали складні конструкції, перевантаження сучасними засобами видобування звуків: «вона у кожному творі прагнула до розумного і економного використання засобів виражальності, до ясності і простоти стилю <...>, але ні в якому разі її творчість не є ні суто традиційною, ні надмірно академічною. В ній – самостійні відгуки на різні течії та напрямки музичного мислення ХХ століття» [276, с. 12]. Саме злиття стилів і течій у своєму власному особистому їх судженні й є притаманною рисою європейської музики кінця ХХ століття.

2.5. Данина пам'яті видатного митця у музичній епітафії Наталії Боєвої: Концерт-рапсодія для альту, голосу та симфонічного оркестру

На зламі ХХ – ХХІ століть активна співпраця українських композиторів з провідними альтистами-солістами принесла нові творчі вдачі. Яскравим прикладом стала поява 2002 року меморіального твору Наталії Боєвої – Концерту-рапсодії для альту та симфонічного оркестру, присвяченого визначному митцю Івану Карабицю, який того року передчасно пішов із життя.

Поштовхом до реалізації задуму композиторки – створити концерт саме для альту, стала зустріч 2002 року з талановитим українським альтистом Ігорем Горським. В одному з інтерв'ю Н. Боєва згодом зізнавалась: «Нас пов'язала ця музика.» [93]. Прем'єра твору відбулась 28 вересня 2004 року на XV Міжнародному музичному фестивалі «Київ-Музик-Фест», засновником та директором якого був свого часу Іван Карабиць. Сольні партії виконували І. Горський (альт) і Л. Михайленко (меццо-сопрано) у супроводі Державного естрадно-симфонічного оркестру України під орудою В. Здоренка [225].

Після прем'єри авторка створила другу редакцію: розширила розділ, що передує каденції соліста, та коду, дещо змінила оркестровку, додавши партії ударних і мідних духових інструментів, це й стало мотивацією появи нової назви – Концерт-рапсодія для альту та симфонічного оркестру. Прем'єра відбулась 12 грудня того ж року в межах фестивалю «Дніпровські зорі» (Дніпропетровськ) у виконанні І. Горського (альт), О. Гопки (меццо-сопрано) та симфонічного оркестру Дніпропетровської обласної філармонії (диригент П. Товстуха). Ті ж солісти брали участь у третьому виконанні твору, під час чого було здійснено аудіо запис Концерту-рапсодії під орудою В. Реді в Концертному залі імені М. Глінки (Запоріжжя, 26. 02. 2005). Отже, впродовж п'яти місяців з новим твором ознайомилась музична громадськість і широка публіка трьох міст України, що є свідченням затребуваності глибокого та щирого концерту-епітафії, яким авторка гідно вшанувала пам'ять видатного українського композитора [185].

Як наголошує сама Н. Боєва, опус, що поєднує в собі ознаки двох жанрів, містить таку концертну атрибутику, як змагання оркестру із солістом і окремих оркестрових інструментів між собою, в ньому використано форму сонатного алегро, характерну для класичних і багатьох інших моделей. Риси жанру рапсодії убачаються у трансформуванні однієї лейтінтонації, зверненні до народнопісенного матеріалу, чергуванні різноманітних епізодів тощо.

Концерт-рапсодія – значний за розміром одночастинний твір, створений для великого симфонічного оркестру, солюючого альту та меццо-сопрано, що

пов'язано із включенням до нього «Колискової» пісні, запозиченої композиторкою зі збірки. Пізніше, Н. Боева в розмові з авторкою даного дослідження, висунула гіпотезу про помилковість фольклорного походження пісні, оскільки «Колискова», як з'ясувалось, є авторським опусом Віктора Морозова (поезія – Андрія Панчишина) [256].

Концерт-рапсодію відкриває розгорнутий монолог солюючого альтя *quasi cadenza*. Остинатне звучання секстового мотиву шістнадцятих, що складається з низхідної колоподібної інтонації, розкриває бурхливий внутрішній світ ліричного героя твору, уособленого в партії соліста. Для нього цей непростий віртуозний пасаж складає певну проблему, яку в змозі розв'язати виключно артистичне, ефектне виконання, базоване на якісно артикульованих в лівій руці подвійних нотах. Лише таким чином вдасться сконцентрувати увагу слухачів на ключовій емоційній характеристиці героя.

Кульмінацією короткого динамічного нагнітання стає поява головного мотиву Концерту, в його основі – висхідний рух по звуках мінорного тризвуку у широкому розташуванні. Дана інтонація одразу набуває секвентного розвитку, що збільшує зону ключового мотиву «запитання» та логічно готує мотив «відповіді». Втім, відповідь не вирішує проблеми, оскільки знову виникає остинатне «клекотання», розпочинаючи ще більш емоційне висловлювання. Монолог набуває характеру напруженої мелодекламації завдяки чергуванню різноманітних ритмічних групувань (дуолей, квартолей, квінтолей, секстолей) та метричного розміру (4/4, 3/4, 5/4). Драматизму додає використання секвенцій і хроматичного руху (*passus duriusculus*). В кульмінаційній зоні партія альтя ускладнюється появою двоголосся, а її значущість підкреслюється більш довгими тривалостями (восьмими, чвертями, половинними), що змінюють рух шістнадцятих. Після спаду динамічного та драматичного нагнітання повертається перший мотив «клекотання», розмикаючись у стрімкі висхідні пасажі та передуючи патетичному двоголосся з гострим пунктирним ритмом. Апофеозом монологу є ствердження *fis-moll*'ного скорботного співзвуччя.

Перший сольний монолог альту виконує функцію вступу (пролог розповіді рапсода). Його структура складається з експозиції основного інтонаційного комплексу та розвиваючого розділу, в якому драматургічна динаміка мотивів призводить до кульмінації. Третій розділ сприймається як реприза монологу, але з'являється лише перший секстовий мотив, що швидко драматизується. Кульмінаційне проголошення ключового мотиву Концерту лунає на початку розділу *Andante*. Таким чином, тематизм монологу розгортається за хвильовим принципом.

Драматизм попереднього розділу посилюється розробкою теми наступного – *Andante sostenuto*, що народжується з ключового мотиву монологу та розгортається на тлі *fis-moll*'ного органного пункту струнних. Ключова інтонація ніби помножується, багатократно повторюючись та варіюючись. Довге перебування в звуковій сфері *fis-moll* (сім тактів), споріднено з імпресіоністичним відношенням до гармонії як до барви. «Пустота» ходів на широкі інтервали додає ліричній темі колориту трагічної безнадійності.

Танцювальність тридольного метру нівелюється ритмічним малюнком з нерегулярною акцентуацією, розбіжністю сильних метричних долей та ритмічних «зупинок», надаючи *solo* альту характеру вільної розповіді та виправдовує другу назву Концерту – «Рапсодія». З восьмого такту монолог соліста поступово драматизується: мелодія, продовжуючи вільно розгортатись, уходить з *fis-moll*, при цьому, в партіях низьких струнних зберігається органний пункт «*fis*»; збільшує напруженість часта зміна метричного розміру (5/4, 4/4, 3/4).

В кульмінації (ц. 3 партитури) високий ступінь трагізму втілений у дисонуючі гармонії терцевих (зменшені та збільшені тризвуки, септакорди, нонакорди) та нетерцевих будов (оркестровий органний пункт): наприклад, в першому такті (ц. 3) голоси струнних складаються у співзвуччя «*fis*» – «*d*» – «*a*» – «*gis*», що можна тлумачити як тризвук *D-dur* зі звуком «*gis*», або як

нонакорд II шаблю *fis-moll* з пропущеним терцевим тоном. Наведемо схему гармонічної послідовності оркестрової партії, з урахуванням тоніки *fis-moll*:

$$\text{II}_9 - \text{VI}_3 - \text{III}_{3/4} - \text{IV}_9 - \text{II}_3 - \text{III}_{5/6} - \text{III}_{5/6}^{+5} - \text{III}_6^{+5} - \text{VII}_2.$$

Функція оркестрової партії поступово розширюється. В кульмінації голоси струнних стають більш рухомими, звучання поліфонізується та нагадує хоровий спів. Поступово в партіях скрипок та альтів виникають мелодичні звороти – голоси оркестру ніби перегукуються із солістом (ц. 4). Тема *Andante sostenuto*, драматизуючись, продовжує варіюватись, з'являється секвентний розвиток (т. 13 – 17, ц. 4). Партії струнної групи оркестру стають більш фактурно насиченими й активно підхоплюють динамічне зростання. Пронизливе звучання скрипок у верхньому регістрі відтісняє на другий план сольний альт, який продовжує свій монолог. Але музика, досягаючи високого регістру, невдовзі повертається знов до середнього, репрезентуючи своєрідний діалог соліста з оркестром.

У партіях віолончелей та контрабасів виникає низхідний поступовий хід *pizzicato*, що додає музиці відтінок приреченості (т. 9, ц. 5 партитури). Мелодія альту стає все більш емоційною, завдяки чергуванню висхідних (*anabasis*) та низхідних (*catabasis*) ходів, зменшенню тривалостей, пунктирному ритму (ц. 6 а). Напружену, нервову тему підхоплює оркестр, активізуючи драматургічний розвиток: до звучання струнної групи додаються тремоло ударних і педаль мідних духових, прискорюється рух (ц. 8). Схвильовані ламані арпеджіо шістнадцятими у скрипок і альтів, характеризуючи драматизм ситуації, стають буремним фоном, на якому лунає патетична сповідь героя: на динаміці *ff* сольюючим альтом «проголошується» інтонація запитання – висхідна терція $h^2 - d^3$, що перериває монолог.

Стрімка заметіль *tutti* оркестру підводить до трагічної кульмінації: хроматична круговерть струнних з дерев'яними духовими, мов блискавками, прорізається ударами великого барабану та тарілок, звучання яких посилюють акорди міді на тлі рокового тремоло литавр (ц. 9). До оркестрового зростання приєднується сольний альт, але його партія не вирізняється від загальної маси

звучання, а дублює альтову групу. Відчуття нагнітання драматизму виникає завдяки використанню композитором остинатних повторень колоподібної інтонації (*circulatio*).

Кульмінація є трагічним проголошенням оркестру варіантно зміненої теми *Andante sostenuto*, без участі соліста (ц. 9). Мелодія струнних звучить на тлі фігурацій *tremolo* дерев'яних духових, *arpeggio* арфи та «фатального» поступу басової міді. Надзвичайного підсилює драматизм контрастне співставлення переважаючих висхідних інтонацій теми в партіях високих струнних з низхідними ходами басів. Завершується розділ багаторазовим проголошенням домінанти *E-dur* до наступного *Allegro (a-moll)*, енергійним *tremolo* на динаміці *ff*, після якого звучання обривається.

Активна, переривчастого руху тема другого розділу *Allegro*, що експонується в партії солюючого альту, поступово і важко піднімається з низького регістру у височінь. Стрімкі, розірвані паузами фігурації вимагають від соліста чималої вправності та злагодженості обох рук для адекватного втілення трагічної образності. Характер теми та її малюнок нагадують головну партію з Першої частини Третьої симфонії Б. Лятошинського, яка за образним змістом твору втілює картини загарбницької війни.

У Концерті-Рапсодії Н. Боевої тема альту в *Allegro* бунтівна та розгублена. Трагізму самотнім метанням «героя» в партії соліста надають органний пункт басових струнних на тоні «e» та зловісне брязкання бубну. Перше підкорення динамічної вершини солюючим альтом врівноважується низхідними остинатними фігураціями дерев'яних духових (ц. 13). Проте новий «штурм висоти» відбувається більш стрімко й енергійно.

Різкий драматургічний зліт розчиняється в епізоді *Molto Allegro*, своєрідному злому скерцо (ц. 14). Ремарка *secco*, використання у струнних прийому *con legno*, пронизливий тембр флейти *piccolo*, брязкальців та ксилофону, що нагадує стукіт костей¹⁵, надає танцювальній ритмоформулі, яка

¹⁵ Тембр ксилофону як звукозображення брязкання костей вдало використав К. Сен-Санс в п'єсі «Копалини» з сюїти «Карнавал тварин».

перемежається з фігураціями *circulatio* у флейт і гобоїв, гротескності та фатальності, обертаючи скерцо на відьомський шабаш. Поступово до ударних додаються барабани, вносячи колорит військової музики (ц. 15)¹⁶. Таким чином, скерцо стає картиною битви. Партія соліста вплетена в загальний контекст *tutti*, й альт виступає як частка оркестрової звучності. Музика різко обривається, і наступний розділ Концерту відокремлюється від попереднього великою паузою (*aposiopesis*).

В *Cadenza* соліста повертаються початкові фігурації з першого монологу альту – складні пасажі подвійними нотами, що потребують від виконавця ясної інтонаційної визначеності, а використані авторкою високі позиції – винятково чіткої та виразної артикуляції. На відміну від початку твору, ключовий мотив – секстові інтонації – отримують варіантного розвитку. За драматичним злетом іде повільний спад, і друга динамічна хвиля, заснована на інтонаційних елементах ліричної пісенності, розчиняється в фігураціях. У заключному розділі *Cadenza* фігурації подвійними нотами звучать *secco*, відсторонено. Переривання паузами механістичного руху складає враження нелегкого подолання перепони, а висхідні пасажі несподівано перевертаються на ліричне висловлювання.

В цілому, розділ соліста, що складається з невеличких фрагментів, створює відчуття розірваності, відокремленості музичних уривків. Герой, мовби, пригадує ті чи інші відчуття, події, емоції та розмірковує над ними.

Розділ *Andantino* – «Колискова» – починається ствердженням *a-moll* го тризвуку (ц. 19). На зміну виразному монологу приходить прозора діатоніка. Мелодія меццо-сопрано ллється на фоні приглушеного звучання гармонічної педалі струнних *con sordino*, «виблискування» трикутника та арфи (*arpeggiato*), що викликає асоціації з аналогічним використанням тембру арфи у супроводі ліричної теми в Увертурі до опери «Тарас Бульба» М. Лисенка, яку створили Л. Ревуцький та Б. Лятошинський.

¹⁶ Використання флейти-пікколо, барабанів, бубну та брязкання нагадує характерну оркестровку кульмінаційних «козацьких» епізодів Увертури з опери «Тарас Бульба» М. Лисенка.

Партія солюючого альту в Концерті Н. Боевої, побудована на ключовій інтонації Концерту, контрапунктує мелодії «Колискової», що має самостійну структуру і відповідає трикуплетній формі пісні. Перший куплет – власне колискова – позбавлений драматизму. У приспіві до голосів оркестрового супроводу додається імітація дерев'яних духових, а солюючий альт «співає» в терцію з меццо-сопрано (ц. 20). Як провісник драматичного змісту другого куплету в оркестровому ритурнелі імітаційно проводиться інтонація ключового мотиву Концерту. Проблему інтерпретації даного вокально-інструментального діалогу солістів, на наш погляд, допоможе вирішити Ю. Янкелевич. Видатний маестро нагадував, що при виконанні кантиленних епізодів необхідно пам'ятати: *Legato* – штрих, який має свій початок, розвиток і кінець, а головні труднощі полягають у з'єднанні співучості звучання в цілому та кожної окремої ноти, оскільки виразне *legato* – це фарба. [293] Даній установці має слідувати кожний альтист, що бажає інтерпретувати самотній концерт Н. Боевої й окрасити інтерпретацію власною, неповторною «фарбою».

З перших звуків другого куплету, напруженість виникає завдяки педалі *tremolo* струнних (ц. 22). Фактура оркестрового супроводу стає більш насиченою та динамічною: мотиви пісні перешаровуються з репліками дерев'яних духових. Драматургічний злам на словах «а в воротах кінь спіткнеться» втілений у музиці як модуляція в тональність домінанти. В інструментальних партіях виникають хроматизми, прозорий гармонічний стрій *a-moll* руйнується – це й є трагічна кульмінація пісні. У приспіві відсутні дерев'яні та «переливи» *arpeggio* арфи. Роль терцевого підголоску виконують альти та другі скрипки. Солюючий альт контрапунктує голосу широкими ходами по інтонаціях ключового трагічного мотиву. Ініціативу мелодичного розвитку підхоплює оркестр, внаслідок чого зникає чітка грань між другим і третім куплетом – тема колискової виникає як продовження мелодичного розвитку приспіву та ритурнелю.

Третій куплет – динамізована реприза – звучить в тональності *h-moll*. Композиторка передає гаму відчужень матері, яка жене від себе трагічні

передчуття: в оркестровій партії третього куплету з інтонацій ключового фатального мотиву народжується нова тема, що уособлює почуття любові. Саме ця тема лежить в основі великої оркестрової *Coda* (ц. 27). Партія солюючого альту не самотійна – вона дублює відповідні голоси струнної групи. Відкривається *Coda* проголошенням високими струнними ліричної теми любові. Наповненості та опори звучанню додають валторни, динамічності – арпеджіо арф, флейт, гобоїв та кларнетів. Розгортання теми поступово драматизується, до валторн приєднуються труби *con sordino* (ц. 28), вступають ударні (*tremolo* литавр). Із вступом мідної духової групи, що грізно контрапунктує темі любові (високі струнні), починається велика кульмінаційна зона (ц. 29). Дерев'яні духові доповнюють головну мелодію фігураціями, використання довгих трелей на високих звуках (флейта *piccolo*) підкреслює заключний характер розділу, що знов дозволяє провести паралелі з Увертюрою до «Тараса Бульби» М. Лисенка, де подібний прийом переконливо використаний перед появою теми «Засвіт встали козаченьки», а також у фінальних тактах. Драматургічне та динамічне зростання триває та, досягнувши кульмінації, несподівано обривається (ц. 33). Після паузи звучить значущий трагічний низхідний хід (*catabasis*) до тоніки *d-moll*, що супроводжується загальним апофеозом на честь вічного життя.

Звернувшись до класичного жанру концерту, Н. Боева зберігає головні ознаки жанру, серед яких – принцип концертування та *Cadenza* соліста. Але автор відмовляється від циклічної будови і класичної сонатної форми. Драматургія твору наскрізна, її розвиток триває за хвильовим принципом. Одночастинну композицію можна умовно поділити на два розділи: перший – інструментальний, другий – вокальний (колискова), та інструментальну *Coda*. У свою чергу, кожний з розділів має власну драматургію та подрібнюється на епізоди. Будова Концерту з окремих розділів пов'язана з жанром рапсодії: перший розділ обрамляється сольними каденціями-монологами солюючого альту – промовами народного співака. Сам тип тематизму першого розділу, його декламаційний характер асоціюється з розповіддю рапсода.

Вступна *Cadenza* містить основний мотивно-інтонаційний комплекс твору. Принципи тематичного розвитку – остинатність, варіантність і тип драматургічного розгортання (довге перебування в експозиційній фазі, бурхливі та стрімкі хвилі розробки, динамізована реприза). В *Cadenza* тезисно експонуються головні образні сфери твору – дійовість, лірика, пісенність, трагізм, розлад та боротьба.

Розділ *Andante sostenuto* виростає з ключової ліричної теми та має велику експозиційну зону, в якій провідну роль відіграє сольний інструмент. Основний образ активно розвивається поступово драматизуючись. Ця драматизація відбувається головним чином оркестровими засобами. Причому, альт в кульмінаційних моментах або виключається, або позбавляється самостійності й тлумачиться як частина оркестрової маси.

Тональна драматургія – рух від *fis-moll* мінору до *E-dur*, тональності домінанти *a-moll* (*Allegro*). Втім, у дієвому розділі *Allegro* зберігається домінантовий органний пункт, а сам *a-moll* так і не з'являється. Розвиваючий характер розділу детермінований настроєм основної теми, спорідненої з темою головної партії Першої частини Третьої симфонії Б. Лятошинського. На гребні розвитку драматургічної хвилі виникає наступний розділ *Molto allegro* – скерцо – нова хвиля драматургічного розвитку. На піку кульмінація обривається, і друга *Cadenza* соліста починається після загальної паузи. Як і перша, *Cadenza* плавно перетікає в наступний розділ – колискову; отже, сольні епізоди виконують роль вступу до обох розділів.

Andantino будується з трьох розділів-куплетів, перший з яких – тривале перебування у сфері народнопісенної лірики. Драматизація другого куплету відбувається тональними та оркестровими засобами. Трагічна кульмінація змінюється катарсисом третього куплету. Високий ступінь емоційної напруженості колискової підхоплює підсумовуюча *Coda* (*e-moll*). Але розділ має риси розробки. Тема любові поступово драматизується, ніби продовжуючи лінію драматургічних хвиль інструментального розділу Концерту. Таким чином, драматургічний розвиток як окремих розділів так і

Концерту в цілому триває за векторною схемою: довге перебування в експозиційній зоні – ряд бурхливих драматургічних хвиль зі збільшенням трагічності в кульмінації – динамізована розвиваюча та катарсична реприза з головною кульмінацією наприкінці форми. Характерний прийом – драматургічні обриви в кульмінації на межах розділів (знов можна провести паралелі з Увертюрою до опери «Тарас Бульба», а саме, велика пауза перед появою теми «Засвіт встали»). Ідея всепереможності материнської любові єднає доволі подрібнену структуру твору.

Іншими об'єднуючими атрибутами форми є елементи монотематизму. Теми Концерту виростають з інтонацій та мотивів, що експонуються в першому соло альту. З ключової лейттеми виростає весь тематизм опусу, її інтонації супроводжують контрапунктом колискову, а в *Coda* вона перетворюється у тему любові. Слід зазначити, що в принципах оркестровки та драматургії є очевидною орієнтація Н. Боевої на твори видатного майстра симфонічної української музики Б. Лятошинського.

В одночастинному опусі Н. Боева об'єднує риси класичного та старовинного концертів і симфонії з рапсодією. Таким чином відбувається єднання жанрів та форм професійної та народної музики, що дозволило авторці втілити доволі самобутню власну драматургічну концепцію, в основі якої ідея всепереможності материнської любові.

Незвичайність твору виявляється у введенні співочого голосу (меццо-сопрано) до складу виконавців, та цілої народної пісні («Колискова»), як вставного номеру, про те вписаного в загальний розвиток драматургії Концерту-рапсодії. Включення вокалу виправдовується жанром Рапсодії, фольклорний інваріант якого вокально-інструментальний. Жіночий голос уособлює в творі образ матері. Солюючий альт виконує роль народного співака.

Образна сфера Концерту-Рапсодії дуже насичена – дійовість, лірика, пісенність, трагізм, розлад та боротьба. Успадковуючи аналогічні твори українських митців попередніх років, в опусі Н. Боевої знаходить місце

зображення бурі, виникають мотиви безнадійності, фатуму, самотності, образи катарсису, та хоральність, що стали майже типовими для альтових творів. Відносно новаторським є поява «злого скерцо» та тріумфу любові.

Виразником образності стають оркестрові тембри. Слід додати, що принципи оркестровки композиторки наближуються до симфонічних творів Б. Лятошинського. Проте, у деяких епізодах Концерту виникають алюзії з музикою інших майстрів – Д. Шостаковича та К. Сен-Санса.

Насичена образна палітра потребувала використання широкого спектру засобів, що єднають подрібнену структуру твору. Важливим засобом формоутворення є тональна драматургія. Імпресіоністичні гармонії набувають у творі певного образного наповнення. Виникає протиставлення дисонансності та діатоніки. Але, головним об'єднуючим фактором стає принцип монотематизму. Тематизм має характер мелодекламації, що вказує на його фольклорні джерела. Велике значення набуває метроритм. Втім, серед засобів тематичного розвитку знаходимо не лише такі, що притаманні народній музиці (остинатність, варіювання), але й професійній музиці (поліфонічні прийоми).

Висновки до Розділу 2

Загострення соціально-політичної кризи останніх десятиліть ХХ століття у Східній Європі, фальшивість ідеалів стимулювали звернення митців до раніше заборонених *сакральних тем* у пошуках відповідей на споконвічні запитання про добро і зло, буття і смерть. Поява духовних опусів у творчості українських композиторів була сама по собі інноваційною. Тим більш вагомою її слід вважати у контексті альтового мистецтва.

Так, «Триптих» В. Бібіка, присвячений видатному альтисту і диригенту Сурену Кочаряну, відкрив у доробку композитора шлях до жанру альтового концерту і низки духовних творів, що з'явилися на зламі століть. Використовуючи сонористику, поліфонічну розробку лаконічних тем, хроматику, митець створив монументальний за змістом концертний твір.

Для І. Тараненка його Симфонічна містерія для альтя з оркестром «Сім Янголів із сурмами» виявилась етапним опусом. Актуалізація Апокаліптичної тематики, загострена реаліями перехрестя тисячоліть, детермінувала появу трьох варіантів даного твору, перекладеного митцем для різних складів виконавців. До створення фаталістичних художніх образів композитор залучає всі засоби організації музичного часопростору, поєднуючи у містерії театральність, концертність та симфонізм.

Не випадковою є поява саме в цей історичний період низки епітафіальних опусів. Сумний, драматичний тембр альтя привернув увагу композиторів різних поколінь, що прагнули віддати шану рідним, вчителям, видатним митцям, яких вже не було поряд. Глибокий філософський зміст, трагізм почуттів, пов'язаний з неминучим завершенням життєвого шляху, а також світлі спомини об'єднують Сонату «Пам'яті Д. Клебанова» для альтя і фортепіано В. Птушкіна, Концерт для альтя і камерного оркестру з фортепіано Ж. Колодуб і Концерт-рапсодію для альтя, голосу та симфонічного оркестру Н. Боевої. Цим творам притаманні висока емоційна напруга, яскрава репрезентація партії солюючого альтя, переосмислення жанру та форми, своєрідне поєднання різних стилів.

РОЗДІЛ 3

АЛЬТОВА ТВОРЧИСТЬ МИТЦІВ УКРАЇНИ НА ЗЛАМІ ТИСЯЧОЛІТЬ: ВІД ТРАДИЦІЙ ВІТЧИЗНЯНОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ – ДО АВАНГАРДУ

3.1. Спадкоємність класико-романтичних традицій в українському музичному мистецтві на прикладі Сонати *e-moll* для альту і фортепіано Віталія Кирейка

Віталій Кирейко – «останній романтик українського мелосу», як нерідко називають у статтях і дослідженнях цього істинного поборника національного мистецтва. «Закоханість у пісні свого народу, чуття міцного зв'язку з цим вічним і життєдайним джерелом професіонального мистецтва, непорушна вірність високим класичним традиціям і прагнення до постійного оновлення, збагачення мистецької палітри, розуміння своєї діяльності як виконання громадського обов'язку, служіння рідному народові», – саме такими визначальними рисами охарактеризувала творче обличчя відомого українського композитора дослідниця його доробку К. В. Майбурова [171, с. 5].

Значна музична спадщина митця – опери, симфонії, хорові, концертні, камерно- та вокально-інструментальні твори – складається з майже 300 опусів. Протягом всієї творчої діяльності композитор приділяв певну увагу камерно-інструментальній музиці, оскільки він з дитинства вчився гри на скрипці, володів альтом, професійно грав на фортепіано, розумівся на техніці, прийомах звуковидобування, штриховому різноманітті цих інструментів. Сучасники відзначали м'якість туше митця, співучий звук, тонке фразування, витончене інтонування, вміння прослуховувати багатоголосся поліфонічної фактури. Власні знання і досвід композитор втілював, зокрема, у Дивертисменті та Варіаціях для віолончелі і фортепіано, Капричіо для скрипки та фортепіано, шести струнних квартетах, двох фортепіанних тріо, фортепіанному квартеті, квінтеті тощо. Творчість В. Кирейка була репрезентована у популярному циклі

концертів «Перше виконання» знаменитого Квартету імені М. Лисенка, який охопив майже 50 прем'єрних опусів Ю. Іщенка, І. Карабиця, Г. Ляшенка, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича та інших українських композиторів.

Серед камерно-інструментальних творів неабиякий інтерес викликає його Соната для альту і фортепіано *e-moll* (1997), в якій митець постає послідовником класико-романтичних традицій українського музичного мистецтва, сприяючи розвитку альту як сольного інструмента, збагачуючи його репертуар

В Сонаті збережено класичну тричастинну структуру. Перша частина *Allegro moderato* відкривається невеликим фортепіанним вступом із стверджувальними інтонаціями, повторюючись, вони обіграють низхідний тризвук *a-moll*. Декламаційності та пафосу темі надає синкопований ритм, збагачений чергуванням дуолей і тріолей. Поява фригійського (другого низького щаблю) забарвлює основну тональність *e-moll* думним ладом, який є характерною ознакою українського фольклору.

Енергійний вступ альту з Головною партією (5 такт) супроводжується танцювальною мелодією. Підкреслимо – основна тональність у даному випадку не є домінуючою. Композитор із самого початку використовує терцію «*c-e*», створюючи звукові коливання між *C-dur* та *a-moll* з підвищеним четвертим щаблем. Тоніка *e-moll* з'являється лише в 11 такті (ц. 1), але майже одразу зникає, розчиняючись у хроматизмах «*cis*», «*c*», «*des*», «*es*». З перших звуків виникає контраст діатоніки теми соліста та хроматизованої партії фортепіано. Вишукана Г. П. з синкопованим і пунктирним ритмом, частою та дрібною зміною штрихів починає розвиватися, поступово хроматизуючись.

Експозиція Г. П., що має квадратну будову (4+4), завершується збільшеною гармонією в партії фортепіано (12 такт), детермінуючи подальший розвиток. Видозмінення другого речення теми відбувається завдяки її «розчиненню» у віртуозних фігураціях соліста, на фоні яких звучить

перше речення Г. П. у виконанні фортепіано, що також переривається пасажами та загальними формами руху, створюючи враження недовомовленості.

Розробка Першої частини (т. 13 – 24) будується на мотивному подрібненні теми Г. П., модуляція з *e-moll* завершується септакордом *g-moll* і дозволяє розцінювати його як лаконічну зв'язку (т. 13 – 24). Проведенню солістом ліричної, душевно щирої, пісенної Побічної партії, що супроводжується ремаркою *a tempo*, передує своєрідний лаконічний фортепіанний вступ. Діатонічні інтонації протяжних народних пісень, в яких є стрибки на кварту та квінту, в поєднанні з ладовою перемінністю (з'являються «*f-naturale*»), модуляції в *C-dur* та *a-moll*, коливання між *F-dur* та *d-moll*) насичують тему фольклорними інтонаціями. Сам тип викладення теми можна охарактеризувати як гармонічну «хорову» фактуру.

Зі вступом соліста, фортепіано виконує скромну функцію супроводу з мелодичними підголосками. Втім секвентний розвиток теми поступово драматизує її та готує перехід до заключної партії, синтезуючи тріольний мотив з першим елементом Г. П. (т. 25 – 36), означеним ремаркою *leggiere*. Незважаючи на це, заключна партія – діалог альту і фортепіано – набуває драматичного характеру.

Початок розробки позначений зміною ключових знаків (*b* замість *fis*). Контрапунктом Г. П., що двічі імітаційно проводиться виконавцями, звучить в партії альту тема фортепіанного вступу Сонати (т. 54), яку перехоплює фортепіано, а потім – знов альт, суттєво драматизуючи розробку, і таким чином створюючи активний діалог.

Початком дзеркальної репризи можна вважати проведення альту П. П. в *E-dur* (т. 73). Колихання фортепіанного супроводу (тріольні гармонічні фігурації) надає динамізму плавному розгортанню мелодії соліста. Тобто, реприза розвиває драматичний характер розробки, що досягає своєї виразної кульмінації. Стисла реприза Г. П. проходить в основній тональності (*Tempo I*), передуючи темі вступу; її розподілення між виконавцями створює ефект відлуння.

Coda Piu mobile, побудована на інтонаціях головної та заключної партій, причому кульмінацією (*Allegro risoluto*) стає фортепіанне проведення початкового мотиву Г. П., завуальованої блискучими пасажами альта і ствердженням тоніки *e-moll*.

Отже, сонатне *Allegro* циклу вирішено композитором досить традиційно: невеликий вступ, тема якого відіграє значну роль у розробці, та динамізована дзеркальна реприза. Виразною атрибутикою української композиторської школи є використання в тематизмі фольклорних інтонаційних, ладових елементів та варіантності як одного із засобів тематичного розвитку.

В основі Другої частини Сонати – *Larghetto tranquillo (G-dur)* – дві ліричні теми, що виконуються альтом і панують над супроводом, партія якого, збагачена інтонаціями тематичного матеріалу. Найчастіше, драматургічним центром аналогічних циклів В. Кирейка стають саме середні частини, наповнені надзвичайно вишуканим чуттєвим світом автора і смисловою насиченістю. В даному випадку повільна частина відкривається невеликим фортепіанним вступом в *e-moll*. Героїчне забарвлення квартових інтонацій нівелюється тріольним рухом (розмір 9/8), надаючи певної плавності. Синкопи ж, пунктирний ритм, чергування дуолей та тріолей вносять елемент декламаційності. Перша тема альта, що розпочинається у *G-dur* і завершується в *D-dur* – тональності домінанти, відмічена ремаркою *cantabile* та динамікою *p*, розгортається на фоні фортепіанних тріольних фігурацій – «коливань», та розвивається за варіантним принципом.

Поява теми фортепіанного вступу споріднено з пісенним ритуранелем знаменує початок нового розділу (т. 27 – 30). Друга тема (*d-moll*, ц. 3) інтонаційно близька першій, але більш експресивна, схвильована, стрімка, з широкою амплітудою стрибків – лунає під *arpeggio* фортепіано, що імітує пасажі арфи. Наступне її проведення розпочинається в партії фортепіано (т. 37) на фоні *pizzicato* соліста, але перехоплюючи ініціативу, альт виразно

«доспіває» мелодію (ц. 4). Розвиток цієї теми також триває за варіантним принципом.

Панування в репризі першої теми (т. 55) дозволяє розцінювати форму як тричастинну репризну. Коротка ж поява другого, мінорного музичного образу (*g-moll*), що ніби-то розриває спів альту, нагадує спомин, сумну ремінісценцію на динаміці *p*, замість первинного *mf*. Таким чином, дві теми Другої частини не контрастні, але вони є різними сторонами єдиної ліричної образної сфери і характеризують композитора як чудового мелодиста, відданого прихильника ґрунтовних фольклорних інтонацій.

Фінал – *Allegro strepitoso* – повертає основну тональність Сонати – *e-moll*. На відміну від попередніх частин, фінал починається без вступу, викладенням першої урочистої теми, що поєднує риси маршу (4/4) та танцювальності. Тема проводиться двічі в партії альту, фортепіано ж знов обмежується скромним акордовим супроводом. Лаконічна фортепіанна зв'язка, що модулює в *G-dur* наступного експресивного ліричного епізоду *Allegro non troppo*, змінює танцювальність пісенністю, підкресленою ремаркою *cantabile*. Широкий наспівний діатонічний мелодії соліста «підспіває» підголосок фортепіано (в партії лівої руки), створюючи своєрідний дует.

До другого проведення теми у сольній партії фортепіано (т. 45) приєднується альт і підхоплює мелодію: таким чином між виконавцями на недовгий час виникає імітаційний діалог – *fugato* (т. 53 – 59). Блискучий висхідний пасаж альту *stringendo*, повертає урочисту тему, яку варіантно розвиває фортепіано (т. 77). Автор майстерно використовує штрих *staccato* й октавне викладення матеріалу в басовому регістрі, що суттєво трансформує характер музики, додає їй деякої незграбності, гумористичності, навіть, гротеску.

Працюючи надалі над темою П. П. першої частини, композитор змінює тональність на *C-dur*. І знов виникає осередок лірики (т. 89), контрастуючи «пісні» із сонатного *Allegro*. Музика набуває нового образно-емоційного

значення, на це вказує, зокрема, ремарка *festevole* (весело). До розвитку тематизму долучається й супровід, виходячи на перший план із сольним епізодом (т. 109).

Синтезує тематизм всієї Сонати *fugato*, яке переривається розгорнутою репризою основної урочистої теми, – її виконують по черзі учасники ансамблю. Після подвійного проведення теми фіналу знов виникає лаконічне *fugato* (т. 153), що складається з трикратного проведення першої інтонації основної теми в партії фортепіано (*C-dur, a-moll, e-moll*) на фоні висхідних пасажів альту. Заключний характер *fugato* не визиває сумніву і дозволяє вважати його *Coda* Фіналу (ц. 15).

Форму рондо в Третій частині Сонати можна відобразити у схемі:

$$a - b - a_1 - c - d - a_2 - d_1 a_3$$

a – основна урочиста тема

b – лірико-пісенний епізод

c – тема побічної партії Першої частини

d – *fugato*

Співставлення першої та другої тем Фіналу – танцювальної та пісенної відповідає основному контрасту експозиції сонатного *Allegro*. Спрямованість драматургії на кінець форми, синтезуючий характер заключного тематизму також вказують на присутність рис сонатної драматургії. Наголосимо, що у Третій частині поєднуються будова Рондо та деякі риси сонатного *Allegro*. Фінал же тематично об'єднує твір. Поява теми П. П. Першої частини надає циклу симетрії, а центром композиції стає друга експресивна тема з Другої частини.

Таким чином, Соната для альту і фортепіано *e-moll* В. Кирейка містить атрибутику української класичної композиторської школи і вирізняється традиційністю. Образність знаходиться в межах антитези «танцювальність – пісенність». У кантиленному тематизмі активно використовуються українські фольклорні інтонаційні та ладові елементи. Колористичне застосування тональності, вишуканий ритм, увага композитора до засобів

звукотвора, з'єднання циклу тематичними арками у Фіналі розкривають в авторі митця, який відгукується на новітні пошуки в академічній музиці.

Сам композитор так характеризував власну творчість: «Моя музика – насамперед, мелодизм. Дуже важливо, щоб гармонія була цікавою, багатю на прийоми музичної мови (модуляції, перехід у різні тональності), щоб була вільна поліфонія. Моя база, окрім оволодіння класичною, романтичною, сучасною музикою – і українською, і російською, і західноєвропейською, нарівні з питанням майстерності – народність» [38]. Здійснений аналіз Сонати для альту і фортепіано *e-moll* В. Кирейка співзвучний наведеним словам автора, який своєю многогранною творчістю підтверджує почесне звання паладина національного українського мистецтва.

3.2. Втілення героїко-епічної концепції в Концерті для альту і фортепіано з оркестром *d-moll* Віталія Кирейка

Яскравим національним звучанням вирізняється і Подвійний Концерт для альту і фортепіано з оркестром В. Кирейка (2001), також створений у душі фольклорних традицій вітчизняної композиторської школи. На той час у доробку композитора вже були, схвально сприйняті музичною громадськістю та публікою, Скрипковий концерт, який виконував видатний український скрипаль Олексій Горохов та Подвійний концерт (один з перших в Україні) для скрипки і віолончелі з оркестром, що мав й іншу назву – Симфонічний концерт. Автор вказував, що надихнув його звернутися до класичних традицій західноєвропейського інструментального мистецтва аналогічний Подвійний концерт Й. Брамса.

Концерт В. Кирейка для альту і фортепіано з оркестром *d-moll*, на відміну від згаданого тричастинного твору Й. Брамса, є одночастинним. У відмові від циклічної побудови, в Концерті українського автора убачається вплив пізньоромантичних тенденцій поемності. Композитор одразу окреслює головних діючих персонажів музичного «змагання», що є спадковою ознакою

жанру. *Quasi*-фольклорний колорит пісенної діатонічної теми *Andante cantabile* у виконанні соліста настроює на ліричний лад із забарвленням суму. Ритмічний малюнок теми поєднує синкопи, тріолі, дуолі, пунктир і додає їй імпровізаційного характеру.

Фортепіано, приєднане до сольного альту на динаміці *p* з ремаркою *dolce*, проводить першу тему у високому регістрі (ц. 1). Викладена в октаву, вона набуває просторовості та порожнечі. Слідом за фортепіанним *solo* вступає оркестровий контрапункт. Картину пасторалі завершують тембри дерев'яних духових інструментів. В процесі розгортання, тема драматизується і заключна низхідна інтонація досягає кульмінації (ц. 2). Секвентно повторену інтонацію підхоплює альт. Завдяки шістнадцятим тривалостям в партіях обох солістів (без оркестру) та прискоренню темпу створюється ефект завірюхи.

Після невеликої кульмінації, головна тема знов лунає у виконанні фортепіано *solo (a tempo espressivo)*, але вже в тональності *h-moll*. Перетворення першого мотиву по звуках тонічного тризвуку на секстакорд акцентує увагу на інтонації кварта, що додає темі більшої спрямованості, стимулюючи напружену тенденцію до подальшого розвитку. Штрих *legato*, тремтячі фігурації шістнадцятих у супроводі лівої руки привносять до звукової аури особистісного висловлювання. Вступ альту (ц. 3) з темою *e-moll* скорочує проведення теми у фортепіано до п'яти тактів і виконує функцію модуляційної зв'язки. Майже одразу головна тема набуває активної розробки: її інтонації та мотиви проводяться в партіях обох солістів по черзі, що є атрибутом концертування, яке триває на фоні напружених фігурацій супроводу. Коротке зіткнення учасників змагання змінюється невеликим оркестровим епізодом, резюмуючи наслідки «першого раунду».

Епізод *Allegro non tanto* контрастує попередньому у темповому, динамічному та тональному планах. Музика звучить на *f* та переноситься в похмуру сферу *f-moll*. В оркестрі з'являється нова енергійна тема з маршовим поступом, інтонаційно ж вона наближається до козацьких історичних пісень. Масовий характер цієї пісні підкреслюється складом виконавців: роль

сольного альту – другорядна. Тема виконується оркестром та фортепіано в октавних подвоєннях. Третє кульмінаційне проведення теми в *F-dur* переможно лунає в партії фортепіано у супроводі альту, без участі оркестру.

Як і в Подвійному концерті для скрипки і віолончелі, вагоме значення у даному творі має епічне начало. Урочистий піднесений настрій також продовжує третя, нова тема, що експонується оркестром в *A-dur* (ц. 8). *Accordi di arpeggio* супроводу імітують гру на бандурі. Друге проведення теми лунає в *a-moll* у альту і фортепіано, причому сольюючий інструмент виступає у ролі співака. Відповідь фортепіано вдруге переносить тему в оптимістичний *A-dur*. Своєрідний діалог солістів знов відбувається без участі оркестру. Таким чином, принцип концертування триває на двох рівнях: між солістами й оркестром, а також між альтом і фортепіано.

Оркестр вступає з появою в партії фортепіано нової експресивної теми (ц. 10). Додаткова напруженість створюється завдяки різному метричному викладенню: у фортепіано – тріольні групування четвертних, в оркестрі – дуольні (на 4/4). Друге проведення теми у альту в супроводі фортепіано (без оркестру) досягає тихої кульмінації, репрезентуючи нову лаконічну тему, що народжується з інтонації жалю (ц. 11). У виконанні ансамблю вона швидко драматизується, підіймаючись до верхнього регістру та долаючи дві октави, що відповідає злету динаміки від *p* до *f*.

Повернення першої теми *Andante* відокремлюється від попереднього розвитку великою паузою з ферматою (ц. 12). Однак тема (*e-moll*) в оркестрі обривається після проведення першої фрази, ніби перервана драматичною реплікою альту, що є ефектною знахідкою композитора і рубіжним моментом перед появою в партіях оркестру та фортепіано «деформованого» варіанту-імітації першої фрази. Чіткий ладовий колорит поступово зникає, розчинившись у пасажах фортепіано.

В наступному епізоді *Allegro non troppo* на скупому гармонічному супроводі оркестру лунає контрапункт енергійної маршової теми в партії фортепіано й експресивної, викладеної тріолями, альтової. Тему *Allegro*

підхоплює оркестр, на його звучання імітаційно нашаровується партія фортепіано (ц. 14). Маршовий поступ пронизує інтонація теми жалю, розпочинаючи драматичний полілог усіх виконавців. Поступове зниження динаміки завершує цю «суперечку» повторенням інтонації «приреченості» – трансформованого мотиву «жалю». Таким чином, інтонаційне зближення першої співочої інтонації *Andante* (по звуках висхідного секстакорду) відбувається у ритмічних умовах теми жалю.

Ініціатива оркестру повертає поступ маршової теми, яку підхоплює фортепіано (ц. 16). Драматизуючись, завдяки нагнітаючому *ostinato* в партії альт, музика досягає кульмінації й, як в опері – сцена, що віддаляє дію, – репрезентує ремінісценцію «думної» теми (ц. 17). Маршова ж тема, повертаючись до своєї основної тональності *f-moll*, лунає спочатку у фортепіано з оркестром, а потім до складу виконавців приєднується й сольний альт (ц. 18). Таким чином, означене проведення теми набуває функції репризи сонатної форми.

Зміна ключових знаків вказує на продовження тематичного та драматургічного розвитку, на піку якого виникає реприза експресивної «думної» теми, що проголошується по черзі в партіях усіх учасників «змагання», та затверджує тональність *f-moll*. Поява експресивної тріольної теми передуює мелодії «жалю». Логічним продовженням розвитку музичної думки є повернення (*Coda*) до ліричної пісенності *Andante cantabile*, виразно підкресленої паузою з ферматою. Тема у виконанні солюючого альт забарвлена нотками самотності, що потім певною мірою урівноважуються її проведенням в оркестрі (*d-moll*). Порівняно з початком Концерту, партії фортепіано та оркестру міняються місцями. Сумний мінор поступово перетворюється на оптимістичний мажор. *Coda*, побудована як невелика драматургічна хвиля, досягнувши кульмінації, поволі тане: динаміка стихає, в партії альт з'являється штрих *pizzicato* як відгук колишніх музичних подій.

Якщо у Подвійному концерті В. Кирейка для скрипки і віолончелі з оркестром протягом усіх трьох частин підтримується піднесений

оптимістичний настрій, як і в його ж Скрипковому, то розглянутий вище Подвійний концерт для альту і фортепіано має не типову для композитора драматургічну будову – «від мороку до світла». Попри те, що завершення Концерту відбувається в тональності *D-dur*, переможні акорди відсутні, і згасаюча сповідь втомленого героя налаштовує слухача на філософський лад. Таким чином, автор репрезентує розмаїття образних нюансів – від лірико-епічних – до філософських.

Концертування як головна ознака жанру реалізується в творі як своєрідне «змагання» на двох рівнях. Перша «концертна пара» – сольні альт та фортепіано, друга «пара» – солісти й оркестр. Віртуозність виконавців підпорядкована драматургії й не стала провідною.

Одночастинна композиція поєднує риси сонатного *Allegro* та рапсодії. Обрамлення твору пісенним *Andante* (вступ та *Coda*) надає йому концентричності та завершеності. Теми *Allegro* зберігають сонатні амплуа: дійова (маршова) та лірична («думна»). Кожна з них вже в експозиції набуває активного розвитку, що призводить до значного зменшення зони власне розробки. Характер розвитку та розробки тематизму – подрібнення, використання поліфонічних елементів – є свідченням широкого використання композитором надбань західноєвропейської академічної музики.

Насиченість Концерту барвистим різнохарактерним тематизмом носить калейдоскопічний характер, притаманний композиціям рапсодійного типу. До рапсодій і дум також відсилає чітке відокремлення розділів великими ферматними паузами. Тематизм, інтонаційно споріднений з українським народнопісенним, характеризує автора Подвійного концерту для альту і фортепіано з оркестром як послідовника ідеалів М. Лисенка та свого вчителя Л. Ревуцького.

«Віталій Кирейко зумів збагатити надбання національної композиторської школи, покликаної ввійти в європейську культуру зі своїм власним, самобутнім і неповторним голосом», – наголошувала відома вчена Марія Загайкевич. [102]

3.3. Віддзеркалення оптимістичного світобачення Миколи Стецюна у Фантазії для альту і камерного оркестру на тему М. Лонга

На початку ХХІ століття, насиченого складними соціальними процесами, актуалізувалися пошуки оптимістичного початку в мистецтві, що вселяло ілюзорну надію на відкриття шляхів виходу з будь-якої кризи. В композиторській творчості спробою змінити уявлення про темброві властивості «інструмента печалю» та традиційну для нього сумну, трагічну образність стає Фантазія для альту і камерного оркестру на тему М. Лонга Миколи Стецюна (2001), присвячена Сурену Кочаряну.

Автор почував у фоні інструмента спільне звучання скрипки, віолончелі й теплому тембру людського голосу. «Власне, чому альт має сумувати?» – не приховував свого подиву М. Стецюн. І дійсно, цей інструмент в змозі «говорити» своїм грудним соковитим тоном на різні теми – сумні і веселі, песимістичні й оптимістичні. Композитор відкинув традиційний «ярлик», що за довгі роки, немовби, приріс до альту, і спроба митця трактувати інструмент в оптимістичному ключі, безумовно, має право на життя. Настрій твору знаходиться в єдиному руслі зі світосприйняттям автора. «Позитивний погляд на буття декому здається недосяжним, – помічає М. Стецюн. – Проте, той, хто його опанував, переконаний, що тільки так і варто жити». Ми згодні з цією сентенцією митця. Світ багатогранний і Фантазія М. Стецюна також є неоднозначною за характером, в ній міститься чимало контрастів, конфліктів художніх образів, пошуків їх вирішення та глибоких авторських роздумів, але в пріоритеті – життєстверджуюча інтонація твору.

Жанр фантазії обраний автором не випадково, оскільки надавав можливість висловлюватися поза суворими формами, що стали вже надбанням історії музичного мистецтва. На зміну класичним канонам з'явилися вільні композиції, які затвердились та набули розвитку в другій половині ХХ – початку ХХІ століть. Втім, жанр фантазії, що має найдавніші витoki у західноєвропейській інструментальній музиці, сягає корінням до ХVІ століття, коли формувались його визначальні риси – імпровізаційність, вільне

викладення матеріалу, повна відмова від суворих канонів та своєрідна комбінація структурних і змістовних «складових» твору. Якщо раніше фантазія асоціювалася з порушенням голосоведіння, функціональної гармонії, метроритму, формоутворення, вирізнялася великою кількістю альтерацій, а також відхиленням від загальноприйнятих образно-змістовних норм, то у ХХ столітті звернення композиторів до вказаного жанру обумовлене створенням індивідуальної, імпровізаційної форми з тенденцією до наскрізного розвитку. Доречно згадати, що в ХІХ – ХХ століттях термін «фантазія» використовувався для позначення твору, заснованого на запозиченому тематизмі. Саме до вказаного корпусу творів входить Фантазія М. Стецюна. Вибір виконавського складу – альт у супроводі камерного оркестру (струнно-смичкові й арфа) – демонструє концертну природу опусу.

Форма твору є складною варіаційною структурою, в якій убачаються п'ять самостійних завершених «варіацій» (або епізодів), об'єднаних ідеєю танцювальності, що ріднить твір із сюїтою. Зокрема, достатньо розмірений, спокійний виклад теми в темпі *Moderato* відповідає «*Allemande*»; рухливий вальс («варіація № 2») – «*Courante*»; ліричний наспів, забарвлений українським національним колоритом («варіація № 3»), посідає місце повільної «*Sarabande*», проте, риси пісенності дозволяють провести аналогію і з сюїтною «*Aria*»; остання ж частина («варіація № 5») – *Allegretto* – виконує функцію «*Giga*». Зв'язок із старовинними формами посилює й наявність поліфонії («варіація» № 4) – *Fugato*. Отже, не викликає сумніву орієнтованість композитора на жанр танцювальної сюїти. Разом із тим принцип розвитку теми є свідченням зв'язку і з жанром варіацій.

У той же час, наскрізна драматургія твору нагадує сонатність. Наприклад, репрезентацію теми – *Moderato* – можна розцінювати як своєрідний вступ, в якому експонується основний тематичний матеріал. «Варіація № 2» (вальсова) і № 3 (орієнтальна) відповідають функціям головної та побічної партій сонатного *Allegro*, *Fugato* – розробці, а *Allegretto* («варіація» № 5) – динамічній репризи. Велика *Cadenza* соліста та її розташування перед

останньою бравурною «варіацією», підсилює аналогію з сонатною формою, й особливо, з її різновидом, що склався у сольному інструментальному концерті. На присутність рис концертності, окрім іншого, вказує також використання принципу почергового викладення тематичного матеріалу солістом і оркестром.

Таким чином, Фантазія М. Стецюна акумулювала в собі атрибутику соїтності, варіаційності, концертності та сонатності, що знаходяться в руслі формоутворення у творчості композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Тональний план епізодів-варіацій Фантазії наступний: *a-moll* – *A-dur* – *a-moll* – *g-moll* – *a-moll* – *C-dur*. Наявність мінорних тональностей вигідно відтіняє подальші мажорні, ніби підкреслюючи важливість останніх як квінтесенції загального позитивного настрою Фантазії. Маніфестацією оптимістичного початку в творі М. Стецюна є тональні метаморфози, яких зазнає тема М. Лонга, переконливо стверджуючись в *C-dur* замість первинного *a-moll*.

Прикладом «мистецтва оптимізму» у Фантазії є, зокрема, тональна драматургія епізоду *Moderato*, що містить у собі ідею руху від мінору до мажору, від мороку до світла. Та ж тенденція виразно позначена у розвитку наступних «варіацій». Ліричним центром є епізод орієнтального (українського) наспіву. Не випадково композитор використовує *g-moll*, за яким історично закріпилося значення тональності ліричної. Окрім цього, вказана тональність є мінорною домінантою *C-dur* (Фінал), підтверджуючи оптимістичну сутність опусу. Повільну частину оточують *a-moll*'ні розділи твору, крайні ж епізоди – мажорні. Отже, складається система кільцевих арок, що скріплює форму. Відокремлюється й початок твору – *a-moll*, він повторюється потім двічі та набуває рис рефрену.

Кожна з «варіацій» (епізодів) зазнає нових модифікацій завдяки засобам варіювання: переважання фактурного та фігураційного методів («варіація» № 1), характерний вальс («варіація» № 2), жанровість («варіація» № 3), поліфонізм («варіація» № 4).

Фантазія М. Стецюна відкривається проведенням теми М. Лонга, передуючи чотиритактовому оркестровому вступу. Вишуканості йому додає мелодійний *a-moll* – провісник теми соліста, забарвленої легким смутком, що плавно переходить в меланхолічну задумливість. Гармонічна мова супроводу поступово ускладнюється. На тонічний тризвук в партіях альтів і віолончелей накладаються звуки домінантового та субдомінантового (II шабель) септакордів, їх обрамляє нонакорд шостого щабля (VI_9^{+1+9}) у виконанні перших і других скрипок. Попри помірний темп *Moderato*, терпкі гармонії додають музиці нестійкого, польотного руху, підкресленого вальсовою ритмічною пульсацією (розмір $\frac{3}{4}$) та динамікою *mp*.

У першому проведенні теми основна тональність *a-moll* з'являється не відразу, а лише в третьому такті, підготовлена гармонічною послідовністю: $IV_7 - II_{5|6} - V_9^{+3} - V_7^{+3} - I$. Лаконічний чотиритактовий оркестровий вступ стисло експонує гармонічний план першого речення головної теми, який відрізняється не мелодичним, а гармонічним нахилом основної тональності. На початку другого речення теми, тоніка, що з'являється після домінантового співзвуччя, не закріплюється, але повертається в останньому такті у вигляді нонакорду з пропущеною септимою: $V_{3/4} - II_{5/3} - V_7 - I_9$. У зв'язку з чим створюється відчуття безперервності розвитку теми, мелодійний малюнок якої обкреслює дві хвилі досягнення вершини – обидві долинуються тоніки *a-moll*. Перша детермінує невеликий спад напруги, більш стрімка друга хвиля, починаючись з наступного проведення теми, замість подальшого спаду спрямовує розвиток матеріалу, що має в своїй основі круговий рух, – вгору. Велика кількість хроматизмів і обігравання інтонації збільшеної секунди надають мелодії вишуканості та легкого орієнтального колориту.

На кульмінації проведення теми з'являється низхідна секвенція, побудована на жалісних секундових інтонаціях (ц. 2). Гармонічний план стає більш насиченим: $V - V - IV - III_7 - VI - IV_7^{+1} - VI_7 - VI - V - II_9^{+5} - V$. Затяжне перебування у сфері субдомінанти та домінанти вносить додаткову напругу. Слухач перебуває в очікуванні нової появи теми, але в іншому емоційному

ключі. Функція оркестру в аналізованому розділі зводиться до чуйного акомпанементу виразної теми альтя.

Друге проведення основної теми є розвиваючою репризою (ц. 3). Рівномірна пульсація супроводу полегшується за рахунок більшої прозорості фактури і спаду динаміки до *piano*. Тема варіюється та з'являється в стислому вигляді (8 тактів, замість 10-ти). Упевнено (*ad libitum*) вклинюються каденційні обороти альтя, що вступає в діалог з оркестром. Деяке уповільнення руху та спад звучності в партіях віолончелей і контрабасів (*A-dur*) готує виникнення видозміненого елемента теми (*pizzicato*), повертаючи темп *Moderato*. Отже, інтонації мотиву секвенції в кульмінації (ц. 3) є передвісником другого, дещо зміненого проведення теми («варіація» № 1).

У «варіації» № 1 тема з'являється в партії соліста, набуваючи більш теплого та світлого забарвлення (ц. 4). Її проведення, підкреслене зміною колориту ладу (*A-dur* замість *a-moll*), можна розглядати як динамічну репризу. Відбувається ущільнення фактури за рахунок використання подвійних нот в партії соліста, що в свою чергу зумовлює ускладнення віртуозної царини варіації.

Нова секвенція, побудована на початковому елементі теми, зазнає активного варіаційного розвитку, внаслідок чого первинні вісім тактів розростаються до 33-х. Автор вибудовує форму двочастинного періоду (8+8 тактів), неодноразово проводячи секвентний мотив з різними змінами. Початок наступного епізоду відмічений поверненням основної тональності – *a-moll*, зміною темпу – *Tempo di valso* і динаміки – *f*. Після невеликого оркестрового вступу у соліста з'являється тема-вальс (друга «варіація»), побудована на інтонаціях перших тактів Фантазії. Вальсовість, з нарочито різкою акцентуацією других долей в оркестрі, підкреслює її пристрасну танцювальну сутність. Надалі фактуру вальсу полегшує безперервне використання в партії супроводу прийому *pizzicato*. Тема стає більш вишуканою та польотною, оскільки «кружляння» уривається паузами. В даному епізоді тема проводиться тричі – двічі в партії соліста й один раз в

оркестрі. Соліст приєднується до викладення теми в другому реченні, розцвічуючи його віртуозними фігураціями. Поступово динаміка спадає, і звучання завмирає на ферматі, завершуючи перший розділ Фантазії. Отже, проаналізований фрагмент має завершену структуру – просту тричастинну форму з *Coda*. Очевидна також наявність векторної драматургії, спрямованої до фіналу епізоду.

Реприза (ц. 9) будується на діалозі виконуючого соло альтя з арфою, кульмінацією якого є пристрасне «кружляння» теми в партії альтя майже без участі оркестру, це – своєрідна *Coda* розділу. І знов, як в першому епізоді, рух поступово заспокоюється: нескінченне «кружляння» починає уриватися, коротким злетам альтя відповідають низхідні фрази скрипок, і, врешті-решт, тема в партії соліста завмирає, зникає, розчинившись в гармонії, що плавно підводить до тональності наступного епізоду – *g-moll*.

Третя «варіація» Фантазії – *Moderato* – розкриває іншу сторону теми: на перший план виходить її орієнтальний колорит, суттю якого вважається характерність, специфічність відтвореного в музиці національного колориту і ліричний характер. На тлі тремтячого оркестрового *tremolo* звучить самотній стилізований український наспів соліста, його задушевність підкреслена авторською ремаркою *dolce*. Розвиток поступово динамізується та завершується невеликою кульмінацією на *f*, заснованою на мотивах другого речення теми М. Лонга. В середині варіації, побудованій в простій тричастинній формі, знову лунає вальсовий епізод – *poco piu mosso* – відокремлений від попереднього паузами (ц. 13). Партія альтя повертає просвітлене «кружляння», що панувало в другій «варіації», втім вальсовість виявляється також і в контурі «кроків» секвенції («e» – «d» – «f»).

Функція оркестру мінімізована – гармонія лише епізодично проступає на *pizzicato*. Арпеджію арфи прикрашають партію соліста – аналогічний діалог вже зустрічався в другому епізоді Фантазії (ц. 9). Резюме – невелика чотиритактна побудова – завершує перше проведення теми. В другому ж – автор активізував функцію оркестрових голосів: перші скрипки й альти

періодично вступають в діалог із солістом (ц. 14). Поступовий спад напруги відображений також у видозмінених кроках секвенції спрямованих до низу («e» – «d» – «c»). Повернення теми орієнтального наспіву з яскраво вираженими українськими національними інтонаціями, знаменує собою репризу розділу (ц. 15). Завершальна функція наголошується зміною оркестрової фактури – її ущільненням. Розвиток теми в оркестрі досягає кульмінації, яку вінчає партія альтів. Немов, післямова (*sub. p*), в останнє самотньо звучить орієнтальний наспів.

Основну тональність Фантазії *a-moll* – змістовний центр всієї Фантазії презентує новий епізод *Fugato* (ц. 17; «варіація» № 4), в ньому автор використовує видозмінений варіант перших чотирьох тактів теми твору. Спочатку вона звучить у виконуючого соло інструмента, а потім – в партії других скрипок у тональності домінанти. Друге проведення теми затверджує оптимістичний характер пануючим *G-dur*, що володарює на початку невеликої інтермедії (низхідна секвенція обіграє завершальну інтонацію теми). В третьому ж проведенні першими скрипками тема дублюється в нижню терцію партіями соліста й альтів – мажор знову поступається місцем *a-moll*.

В другій інтермедії, побудованій на розробці первинної ритмічної інтонації теми, задіяні вже всі учасники ансамблю виконавців. Соліст виступає як частка оркестрової групи альтів в старовинних традиціях *Concerto grosso*. Проте, його партія поступово індивідуалізується і фактурно ускладнюється – елементи теми звучать в акордовому викладенні (ц. 19). Оркестрові голоси поволі набувають функції гармонічного супроводу. Повернення поліфонічної фактури, втілене в контрапунктному проведенні елементів теми в партіях скрипок і ансамблю соліста з віолончелями. Надалі контрапункт складається вже без соліста – з ансамблю других скрипок і арфи, яким протистоять групи перших скрипок, альтів і віолончелей. Таким чином, розробка теми цілком переноситься в оркестр (ц. 20). Її розвиток завершується кульмінацією на остинатному повторенні ключової ритмічної фігури теми в *a-moll*.

Партія соліста індивідуалізована насиченням віртуозних елементів: трелі, пасажі, подвійні ноти, тріолі, *glissando*. Цілком очевидно, що поява великої *Cadenza* соліста на кульмінації у фіналі *Fugato*, повністю виправдана з драматургічної точки зору. Імпровізаційний характер *Cadenza* репрезентує виконавську майстерність соліста у найяскравішому фрагменті сольної партії. *Cadenza*, побудовану на вільній розробці віртуозно збагачених тематичних мотивів, розміщено в переломному, найбільш напруженому епізоді твору. *C-dur* з'являється на піку кульмінації та впевнено підтверджує оптимістичну спрямованість всієї Фантазії.

Завершальний епізод *Allegretto* («варіація» № 6), остаточно закріплюючий тональність *C-dur*, виділений також зміною метроритму на 6/8. Вальсовість зникає, царюють жанрові ознаки інших танців – *Siciliana* та *Giga*. Появі теми передують розгорнутий (порівняно з попередніми епізодами) оркестровий вступ – вісім тактів. У викладенні теми танцю присутня атрибутика традиційної для класичних концертів подвійної експозиції: спочатку вона звучить у соліста (ц. 21), а потім – в оркестрі (ц. 22). Проте, тема в оркестрі проводиться не повністю – її підхоплює альт і активно розвиває. Віртуозне розгортання поступово динамізується, зумовлюючи появу нової енергійної й ритмічно гострої танцювальної теми в кульмінації, помножуючи жанровий колорит фінального епізоду. По суті, в основі варіації теми з ліричного епізоду Фантазії є остинатне повторення першої інтонації основної теми твору (ц. 13, *piu mosso*). Набуваючи рис блискучої скерцозності, вона поступово залучає у вихор танцю весь оркестр (реприза *Allegretto*), включаючи арфу (ц. 27), якій до сих пір не доручалося розгорнутих тематичних проведень.

Отже, в структурі Фантазії М. Стецюна на тему М. Лонга на макрорівні переплітаються риси різних форм і жанрів, що є характерним для музики ХХ – початку ХХІ століття у цілому. Композитор власне не вказує в своєму творі, що це є варіації. Але впевнено можна стверджувати: видозмінення мелодії, яка не втрачає при цьому своїх характерних контурів, є типовою ознакою варіаційного розвитку. Велика кількість хроматизмів, барвистих альтерованих

гармоній використовуються композитором в рамках тональності та функціональної гармонії. Квадратність побудов долається завдяки загальній динамізації та спрямованості розвитку драматургії до фіналу, як на макро-, так і на мікрорівнях.

Музична мова Фантазії відрізняється традиційністю і пануванням лірико-мелодійного початку, що є однією з характерних рис української композиторської школи. Включення до Фантазії стилізованого українського наспіву виразно наголошує, що навіть на темі американського композитора автор зміг яскраво продемонструвати власну прихильність до національних витоків. Концертний твір М. Стецюна по-перше, – це зібрання та взаємозв'язок атрибутики таких музичних форм як сюїта, варіації, соната; по-друге, – це тональні перетворення, яких зазнає тематизм протягом всього опусу, затверджуючи його позитивний настрій.

Акцентуючи увагу на унікальному тембрі альту, композитор майстерно підходить до діалогу соліста й оркестру, всякий раз зводячи до мінімуму акомпанемент супроводу під час проведення альтом тематичного матеріалу.

Фантазія М. Стецюна для альту і камерного оркестру на тему М. Лонга захоплює вільним польотом авторської думки та слухається на одному диханні. Звернений до широкої аудиторії, концертний твір сприяє процесу популяризації альту. Завдяки ж новаторству композитор розкриває чергову грань своїх художніх можливостей. Захоплення філософськими концепціями в музичному мистецтві другої половини ХХ століття відповідало узвичаєному сприйняттю альтового тембру як виразника печалі, скорботи. В даному контексті відбувалося народження оригінального репертуару для солюючого альту в українській музиці. Проте у спробах розширення сфери образних амплуа інструмента М. Стецюн забарвлює партію альту яскравими оптимістичними барвами. Зосереджуючись на традиційних формах і засобах художньої виражальності, композитор свідомо відмовляється від авангардних пошуків сучасного музичного мистецтва. Знаком «оптимізації» у Фантазії стає скерцозність і танцювальність, що раніше виникала у творах для альту доволі

опосередковано: в опусах філософської спрямованості – це вальсовість як символ лірики, а також – як один з атрибутів фольклору. Жанрове ім'я «фантазія» дозволило майстру віртуозно оперувати різноманітними ознаками жанрів, форм та елементів музичної мови, що є характерною рисою творчості композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть.

3.4. Західноєвропейські традиції в Концерті для альта і камерного оркестру Віталія Пацери

Віталій Пацера протягом 1982 – 2003 років створив більше десятка інструментальних концертів з оркестром – для фортепіано, струнних (скрипка, альт, віолончель) і духових (флейта, труба, тромбон). Серед них найбільша кількість для тромбону з оркестром – чотири, що обумовлено міцними творчими зв'язками з талановитим виконавцем Олегом Федорковим. Отже, композитор володіє чималим досвідом роботи у жанрі концерту, його твори вирізняються різноманітною стильовою атрибутикою – від *concerto grosso* до джазу.

Концерт для альта і камерного оркестру (1997) В. Пацери є зразком втілення у сучасному українському музичному мистецтві пізньоромантичної моделі одночастинного типу. Підтвердженням служать десять з 13-и наведених вище творів автора, що також мають аналогічну форму. У виборі ж композитором інструментального складу – солюючий альт і струнний оркестр – можна помітити ознаки кількох різних традицій. Використання тембрової групи струнно-смичкових інструментів є свідченням орієнтованості композитора на струнні концерти А. Вівальді та на тип старовинного *concerto grosso* XVII – XVIII століть. Однак, звернення автора до єдиного оркестрового тембру, спорідненого з альтом, вказує також на вплив модерністської естетики ХХ століття (експресіонізм А. Берга, Б. Бартока, А. Шенберга, А. Шнітке). Так, дворівневий зв'язок між альтовим Концертом В. Пацери та скрипковим А. Берга, підтверджують їх задум, визначений діалектикою понять життя та смерті й особливістю драматургії, що базується

на втіленні засад колоподібної симетрії, що створює арку між крайніми частинами [79].

Захоплення композиторів художніми, особливо тембровими, виконавськими можливостями альту як сольного інструмента зростає саме у ХХ столітті й пов'язане з виникненням тем і образів у мистецтві, втілення яких стимулювало пошук нетрадиційних засобів музичної виражальності, що у свою чергу впливало на зростання майстерності музикантів-виконавців. У цьому руслі наприкінці ХХ століття розвивалось й альтове мистецтво українського композитора Володимира Пацери, у музиці якого «чується поглиблений, художньо неординарний автор з парадоксальним баченням вічних проблем мистецтва і життя», – як пише доктор мистецтвознавства Борис Деменко [80].

Підкреслимо характерну особливість його Концерту – активний діалог альту не тільки з різними групами інструментів, але й з представниками цих груп, що виконують оркестрові *solo*. Багатоваріантні «спілкування» допомагають налагодити більш тісний зв'язок між альтом та оркестром, детальніше розкрити зосереджені у творі емоційні контрасти. Вибравши жанр сольного інструментального концерту, В. Пацера не зберігає класичну тричастинну структуру циклу. Глибокий за змістом Концерт, написаний у лаконічній одночастинній формі з низкою контрастних епізодів, відсилає слухача до зразків докласичного і старовинного типу *concerto grosso*. Проте функції епізодів дозволяють углядіти в них присутність атрибутики сонатно-симфонічного циклу. Перший розділ *Andante* і наступний *Allegro* виконують функцію сонатного *Allegro*. В *Andante*, після вступу соліста, композитор доручає оркестру проведення основного тематичного матеріалу, що отримує належний розвиток в розділі *Allegro*. Останній завершує *Cadenza* соліста. Вальсовий розділ – *Sostenuto*, можна вважати *Scherzo*. Розділ *Andante* з *fugato* є ліричним центром циклу (ц. 14). Завершальний же епізод *Allegro* (ц. 16) і повільна *Coda* резюмують та узагальнюють філософську ідею твору – конфлікт особистості із соціумом. Всі епізоди – від *Allegro* і до завершального

Andante – можна розцінювати як велику розробку. Останній повільний епізод, повертаючи образи експозиції, виконує функцію динамічної репризи.

Попри те, що функції частин твору вельми умовні, можна припустити своєрідне заломлення в Концерті пізньоромантичної тенденції «згортання» циклу в одночастинність. Саме це й є найважливішою виконавською проблемою – вміння вибудувувати вельми складну форму та поєднувати її в єдине ціле.

Концерт відкривається невеликим виразним монологом соліста – *Andante*. Відсутність знаків при ключі, поява в другому такті квінти «*a – e*» у вигляді устою та завершення експозиції сольної партії альтя на звуках «*a – c*» можна розцінювати як ознаку тональної основи – *a-moll*. У той же час велика кількість хроматизмів у темі, уникнення функціональних тяжінь робить наявність тональності вельми умовною.

Тембр альтя композитор трактує традиційно для музики ХХ століття – похмурий і темний, що одразу ж розкриває відповідний образний колорит Концерту. Монолог соліста є поєднанням мотивів та інтонацій речитативного характеру. Починаючись у низькому регістрі в динаміці *p*, він поступово підкоряє вершину, досягаючи кульмінації – *ff*. Монолог будується за хвилеподібним принципом. Первинний стрімкий мотив (перші два такти), уривається низхідною малосекундовою інтонацією сумніву, що відводить від устою «*a*». Ніби чуєш авторське вагання: «чи варто?..». Цей настрій поширюється й на наступний такт. Солісту вже з перших інтонацій конче необхідно продемонструвати культуру звуку, у виконавстві – це взаємодія швидкості руху смичка, сили натиску і точки дотику волоса до струни.

Плавний рух змінюється інтонаційними стрибками, досягається нова вершина діапазону – «*h*» першої октави (*f*). У п'ятому і шостому тактах знову з'являються інтонації сумніву. Проте, вони тепер висхідні та не мають песимістичного забарвлення. Немов, у думках героя затверджується первинна ідея підкорення вершини, яка впевнено (на *ff*, стрибком на сексту) реалізується

у наступному такті, сягаючи «*es*». Значущість кульмінації посилюється появою подвійних нот і темповим зрушенням – *Allegro*.

Експозиція оркестру в другій цифрі партитури знов повертає первинні темп *Andante* та динаміку *p*. Емоційному вислову соліста протистає мотив *circulatio* – послідовність напружених хроматичних інтервалів, що окреслюють своєрідне коло: «*es*», «*d*», «*cis*», «*e*», «*es*», *d*. Символізуючи низку віковичних запитань про сенс буття, він ніби несе у собі квінтесенцію авторських заклинань, його молінь до неминучої долі, прохань бути до нього поблажливою. Мотив проводиться (*mf*) по черзі скрипками й альтами на основі дисонуючого бурдона оркестру, отримуючи підкріплення в партіях перших і других скрипок на тлі «зітхання» віолончелей і контрабасів (т. 13). Фатальний мотив підхоплює і соліст; динаміка (*ff*) та стрибки на широкі інтервали додають експресивності його репліці. Емоційний стан змінюється: від роздумів про безвихідність – до рішучої інтонації протесту (т. 19).

Розвиток створює діалог між альтом і оркестром (*Allegro moderato*). Фатальна інтонація в оркестрі перетворюється на сонорні дисонуючі плями, що лунають на *p*, їм протистоять рішучі (використовується пунктирний ритм) низхідні ходи в партії солюючого альта на *ff* та маркіровані пасажі *Vivo* (т. 26). Проте оркестр, немов, намагається знову «перемогти» соліста – низхідна інтонація мігрує від верхнього регістра до нижнього, підкреслюючи темброву єдність оркестру як єдиного організму. Ускладнення музичної мови з відсутністю плавної мелодичної лінії передуює появі жорстких сухих співзвуч. Віртуозність виступає як засіб художньої виражальності музичного змісту, яка додає більшої експресії: соліст ніби намагається вирватися з полону суворої дійсності.

Лаконічна фраза альта передуює розгорненому оркестровому фрагменту *Allegretto*, що відкривається невеликим *fugato* з почерговим вступом голосів: перші скрипки, другі, альти, віолончелі. Нашарування голосів і ущільнення фактури підкреслюється різким зльотом динаміки від *p* до *f*, прискоренням темпу – *molto accelerando*. Лінії оркестрових голосів зливаються в сонорний

пласт; отже в даному фрагменті поєднуються елементи поліфонії та сучасної композиторської техніки. Посилення динаміки та зменшення тривалостей приводить до кульмінації – *Allegro (ff)*. Стрімкий рух підхоплюється солістом, який вступає в активний діалог з оркестром (ц. 5). Проблемою для нього є виконання надзвичайно незручних пасажів (відчувається, що композитор не володіє альтом) як у технічному відношенні, так і в інтонаційному. Найголовнішим у даному епізоді є інтонування напруження в малих та великих секундах.

Бентежний загальний емоційний тонус підкреслюється оркестровим *tremolo*, на його тлі лунає контрапункт альта та перших скрипок (т. 46 – 56). Динамізм драматургії стимулює порушення рівномірного метроритму: квадратну акцентуацію змінює розмір 5/4 (ц. 7). Протистояння соліста з оркестром досягає апогею драматургічної хвилі, яку заповонила велика *Cadenza* альта, повертаючи метр 4/4. Загальні форми руху, побудовані на пасажах чисельних гамм і арпеджіо, рівномірними альтерованими шістнадцятками, немов, вказують на емоційно неврівноважені дії героя, що веде боротьбу із самим собою. Взагалі ж, пасажність як узагальнене позначення всіляких фігурацій – поза тематичної визначеності та рельєфності – є первородною основою імпровізації. Тому композитор і залишив за виконавцем право вирішувати долю інтерпретації цієї *Cadenza*.

З виконавського боку, *Cadenza* демонструє виразну декламаційність штриха *detache*, який є одним з основних для струнних інструментів і помітно впливає на звуковидобування в цілому. Солов'я зручніше грати у важчій частці смичка, тому при порівнянні із грою скрипаля смичок у альтиста, виконуючого вказаний штрих, буде трохи зрушений у бік колодки. Важча частка смичка допомагає уникнути витрати додаткових зусиль на подолання більш товстих струн і акустичних особливостей інструмента. Необхідна менша амплітуда руху смичка, більша щільність його прилягання до струни і рівномірність розподілу. *Cadenza* поступово переходить від віртуозної

імпровізаційності до рівня своєрідного аналітичного роздуму, підкреслюючи тим самим глибокий філософський задум автора.

Початок нового розділу (ц. 9) відзначений зміною темпу (*Sostenuto*), метроритму (6/4) і тонального центру (*c-moll*). Драматичне напруження попереднього розділу трансформується у кружляння вальсу, з короткочасним приєднанням до нього соліста (т. 83). Продовжує розвиватися фатальна ідея *circulatio* – жорсткий характер танцю викликає асоціації зі «злыми» скерцо Д. Шостаковича.

Поступово змінюється співвідношення партій виконавців: вони вже не протистоять, а доповнюють один одного (т. 87 – 88). Поволі вальс «спускається» від однієї до другої партії в оркестрі у басовий регістр, *ostinato* поступається малосекундовим інтонаціям (т. 92 – 93). Метр втрачає рівномірну пульсацію, на зміну йому вдруге з'являється розмір 5/4 як передвісник «ремінісценції» лірико-філософського роздуму соліста (ц. 10), що виникає на ґрунті *pizzicato* в оркестрі та передається по всіх групах. У даному випадку оркестр знаходиться в опозиції солісту та відображається як єдиний інструмент (т. 94 – 100). В образній сфері епізоду чітко убачається роздум автора щодо споконвічного конфлікту між людиною та соціумом. Поступовий музичний розвиток досягає кульмінації, на її піку (*ff*) починається наступний розділ *Allegro*.

Провідний тематизм знаходиться в партії оркестру, соліст лише передає естафету фігураційних пасажів, передуючих темі, альтам і замовкає. Основний мотив проводиться скрипками, потім альтами, що породжує внутрішній оркестровий конфлікт – матеріал, яким володів соліст, мігрує всіма оркестровими групами, спочатку поодинці, а потім тембровими нашаруваннями. Найбільшим драматизмом він зобов'язаний першим і другим скрипкам, які лунають в октаву, на тлі тривожних пасажів віолончелей і контрабасів (т. 111). Тембровий і рольовий розвиток збагачується групою альтів та солістом, що бере на себе провідну функцію. З цієї миті елементи мелодизму трансформуються у дієві фігурації альта на тлі *pizzicato* всього

оркестру. Проте, наростаючий «сумбур» несподівано змінюється ліричним епізодом соліста (т. 123). Функції виконавців знову розшаровуються: в оркестрі продовжується розгортання дієвої образної сфери, над якою звучить лірична сповідь альтя. Хвиля нагнітання завершується кульмінацією – самотнім монологом соліста на *fff* (т. 132). За драматургічною функцією невеликий монолог слід віднести до ліричного вислову героя, що розкриває особисті душевні переживання.

Самотність альтя порушується, гармонічною вертикаллю оркестру, утворюючого фон для діалогу альтів і соліста й об'єднуючого різні мелодичні лінії в контрапункті (т. 135). Хвиля розвитку діалогу знов завершується кульмінацією, після досягнення якої (т. 141 – 142), лунає, поступово завмираючи, оркестровий «*Post scriptum*», немов, зупиняючи музичний розвиток.

Наступний розділ Концерту (ц. 14) відзначений поверненням первинного темпу *Andante* і переключенням в образну сферу споглядально-філософської лірики. До альтя, що веде основну тему, поступово приєднуються солісти оркестру: віолончель, альт, друга скрипка, перша скрипка і контрабас. Вся звукова тканина перетворюється на багатоголосий хор, в якому кожен виконавець веде самостійну мелодичну лінію, в результаті створюючи пласт поліфонічної фактури. Відбувається диференціація та взаємодія кожного окремого соліста групи і соліста-альтиста. Емоційна напруга у музичному полілогу добігає кульмінації, що різко обривається оркестровим *tutti* і створює своєрідний ауфтакт (т. 166). На тлі загального оціпеніння виникає монолог, ніби авторське висловлювання в щирій інтерпретації соліста, фрази якого «доспіває» оркестр.

Наступний розділ – *Allegro*, помножує асоціації з поліфонічною музикою. Виклад дієвої хвилеподібної теми є оригінальним *fugato*: композитор не дотримується традиційного тонального співвідношення щодо вступу голосів. Сама тема при кожній новій появі повторюється не буквально, а в новому варіанті, зберігаючи лише ритмічну зовнішність і загальну

спрямованість руху з низького регістру вгору. Експозиція переходить в інтермедію, де всі оркестрові партії зливаються в єдиний «хор», і тема розчиняється у фігураціях. До розвитку загальних форм руху, після тривалого мовчання, вкрапляються вигуки соліста (т. 190). Чергування партій виконавців викликає конфлікт двох образних сфер – самотнього ліричного соло та сумбурних реплік оркестру.

Повернення ключових мотивів-образів Концерту в розділі *Moderato* пов'язане з оркестровою розробкою мотивів вальсу та *circulatio*. В партії ж соліста похмура тема, що має хроматичні інтонації *circulatio*, втілює ідею поступового підкорення вершини, теситура з нижнього регістру сягає п'ятої позиції альту (друга октава). Розшаруванням на два пласти змінюється співвідношення партій виконавців. Перший пласт є діалогом соліста і перших скрипок, інший складають оркестрові групи других скрипок, альтів, віолончелей і контрабасів, що розробляють мотив *circulatio*. Отже, виникає поліпластова фактура. Досягаючи кульмінації, розвиток чергової драматургічної хвилі припиняє «змагання» альту з оркестром.

Гучний завершальний вислів соліста резюмує весь попередній драматургічний розвиток. Гостроту монологу додає *tremolo* оркестрового супроводу. Поява інтонації «зітхання» (т. 3) є актом повільного *anabasis*. Емоційний тонус вислову соліста зростає: прискорюється рух, з'являються широкі стрибки у мелодичній лінії, що готують завершальну кульмінацію (т. 235 – 239). Проте, після такту паузи (ц. 19) йде *Post scriptum* – звучність усіх інструментів «розчиняється» на *pp*. Так композитор створює своєрідну арку від початку твору і до його фіналу, замикаючи ідею «кола» на рівні форми цілого.

Однією з основних проблем, що постає перед виконавцем у Концерті В. Пацери, є культура «співу на інструменті». Емоційний вислів альту, нагадуючи людський голос, має важливе значення в процесі виконавського втілення художнього образу. Під час роботи над звуком у сучасному альтовому репертуарі особливості інструментального співу поєднуються з

вокальними якостями тембру альтя: культура тону характеризується специфікою та різноманітністю вібрації, плавністю рухів смичка.

Надзвичайно вдало композитором використовується різноманітна звукова палітра, завдяки чому соліст має можливість виявити власну яскраву виконавську індивідуальність – тонкий слух, витончений смак. Застосування усіх нюансів головних барв (*ppp*, *pp*, *p*, *f*, *ff*, *fff*) яскраво підкреслює особливий, самобутній тембр альтя. Автор постає і справжнім майстром оркестрового письма. «Виникає враження, ніби композитор сам володіє грою на всіх інструментах оркестру, настільки зручно для музикантів він викладає свою художню ідею», – зауважує київський диригент Олег Ніколаєнко [80].

Співвідношення партій виконавців є багатоманітним. Композитор використовує як типово концертні засоби зіставлення груп виконавців, так і елементи симфонічного розвитку. Концерт для альтя В. Пацери наближається до типу концерту-симфонії. Динаміка музичної думки твору заснована на симфонічній драматургії, специфічних принципах тематичної розробки, зіставленні образно-тематичних сфер, що приводить до відносного рівноправ'я партій соліста і оркестру. В зв'язку з цим, альтисту необхідно сміливіше виявляти власну художню індивідуальність та творчу фантазію, аби не загубитися серед оркестрової маси. В той же час важливо ретельно відчувати себе часткою цілого в тих випадках, коли соліст грає з окремими групами та *tutti* оркестру. Головна авторська ідея – єдність та боротьба протилежностей, що розкриває найактуальнішу проблему сучасного буття.

Формоутворення Концерту вирізняється неординарністю. Композитор продовжив лінію побудови одночастинного концерту, складеного з кількох розділів і об'єднаних наскрізним розвитком драматургії. Засоби художньої виражальності, що використані автором, фактурні співставлення, оригінальна темброва палітра, різноманітність штрихів, яскрава віртуозність тощо сприяють виявленню потенційних художніх можливостей інструмента.

Інтерпретувати Концерт для альтя з камерним оркестром В. Пацери під силу лише такому виконавцю, який постійно підвищує власну професійну

майстерність, застосовує нові технічні й акустичні засоби, неухильно рухається вперед, ретельно слідкуючи за усіма новаціями музичного мистецтва сьогодення. Композитор зробив вагомий внесок у сучасний альтовий репертуар, розкрив багаті художні і технічні можливості інструмента, зумів переконливо втілити у концертному жанрі складний багатогранний філософський зміст.

3.5. Пошук новітніх шляхів у композиторській творчості Сергія Пілютікова – «Варіації для альту соло»

Авангардна музика Сергія Пілютікова ще за студентських років зацікавила його однодумців – активних пропагандистів модерних шляхів розвитку композиторської творчості не тільки в Україні, а й далеко поза її межами. Композицію «Голоси річок» (для камерного ансамблю) студента класу Олександра Щетинського Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського відібрало для виконання журі Міжнародного конкурсу молодих композиторів «*Gaudeamus*» (Голландія, 1993). Твір прозвучав у концерті «Ксенакіс-ансамблю» на фестивалі «Музичний тиждень «*Gaudeamus*» (Амстердам).

Не менший інтерес викликали й «Варіації для альту соло» С. Пілютікова, роботу над якими було розпочато 1992 року. Даний опус був відзначений Першою премією Всеукраїнського конкурсу студентів-композиторів «*Gradus ad Parnassum*» (Київ, 1994). Проте остання редакція, що аналізується в дисертаційному дослідженні, виникла лише 1997 року. В ній композитор, сприймаючи мистецтво як сферу нескінченного експерименту, приділив значну увагу запису в нотному тексті відповідних виконавських прийомів – напрямку рухів смичка, штрихів, динаміки, темпів тощо. Така авторська вимогливість частково пояснюється самим С. Пілютіковим, який вважає, що сучасну музику треба грати або добре, або не грати зовсім, оскільки вона майже вся складається з найдрібніших елементів та нюансів. У разі ж

недбалого їх виконання твір руйнується. Отже, композитор суворий не тільки до себе, але й до виконавців, прагнучи донести безальтернативні авторські вимоги інтерпретації власного опусу. У даному випадку це пов'язано з відтворенням сонористичних ефектів, що включають такі параметри звуку, як гучність, швидкість, спосіб звуковидобування (артикуляція) й таке інше.

С. Пілютіков фіксує у Варіаціях розшифровування виконавських ремарок, між ними – скорочення термінів традиційних прийомів: *fl.* – *flautando*; *tasto* – *sul tastato*; *pont.* – *sul ponticello*; *legno* – *col legno*; *pos. ord.* – *position ordinary*; *pizzicato alla Bartok*, а також нетрадиційні авторські позначення. Наприклад, одночасно із загальноприйнятими знаками підвищення та зниження звуку на чверть тону, що детерміновано частою відмовою від точної висоти звуку в сонористичних творах, композитор використовує скісну риску (як знак підвищення) та «кому» (як знак зниження звуку). *Glissando* позначається прямою, а не хвилястою лінією і додатково надається пояснення відносно того, що прийом набуває чинності разом із початком першого звуку. Позначення *crescendo* з різким розходженням ліній наприкінці виконується з різким збільшенням звуку тощо.

Починається твір з експонування довгого звуку «*as*» малої октави. Його виконання має бути підпорядковано авторським позначкам: експресивний звук, позбавлений вібрації, виникає на динаміці *mf*, та поступово ніби зникає на *p*. Тривалість ноти не наводиться, але вказані темп – *Moderato assai* та метричний розмір (4/4) надають виконавцеві змогу вільно тлумачити час, при цьому обмеженість звучання неминуча вже в силу самої тимчасової природи музики. Композитор відноситься до звуку як до самодостатньої цінності, гідного об'єкта естетичного споглядання, що створює власний світ прекрасного, стимулюючи подальший музичний розвиток.

Після моменту тиші, звук «*as*» знов виникає як вібруюча динамічна хвиля (*pp* – *mp* – *pp*). Подальші варіації стосуються зміни штрихів, позицій та динаміки. Зокрема, яскраво та виразно звучить поступове «розкачування» в шостому такті (*non vibrato* – *vibr. molto* – *non vibr.*). Звучність альта

динамізується, репліки інструмента стають більш бурхливими, короткими – шістнадцяті тривалості *staccato*, розірвані паузами, перебувають у складних метро-ритмічних умовах (7/8, 5/4, тріолі, тощо). До вібрації звуку додається тремоловання. На динаміці *pp* виникає інтонаційне підвищення на чверть тону (т. 9), потім з'являється чергування прийомів *pizzicato* та *legno* (т. 11), і музика таким чином набуває напруженості та, навіть, викликає фатальні емоції. На піку кульмінації (т. 12 – 13) несподівано відбувається різке «падіння» (*glissando* та *diminuendo*) на звук «e», однак висота його розчиняється у трелі, що сприймається як позбавлення страхів і мани.

Отже, протягом дванадцяти перших тактів здійснюється повернення до початкового емоційного афекту драматургічного розвитку звуку «as». Важливу конструктивно-виразну самостійність мають численні паузи, що перешкоджають безпосередній зв'язності звукових елементів, наштотуючи на думку про варіації звукового простору.

У подальшому звукові сплески та динамічні коливання продовжуються на іншій висоті – «g» першої октави (т. 14). Значущість кожному проголошенню звуку додає акцентуація, підкреслена чіткими вказівками напрямку руху смичка (т. 16 – 17). Після п'яти тактів, досягнувши кульмінації, тон «g» несподівано починає «розчинятись» у хроматичних фігураціях; ніби кружляючи у «завірюсі», діапазон звукового простору розширюється до «e» другої октави. Хроматичні кружляння чергуються зі звуковими зависаннями на трелях, що створює відчуття живого, тремтячого фонічного простору. Кульмінаційний «зліт» підіймається до тремолоючого і пронизливого звуку «b» другої октави, який триває два такти. Усього за один такт хроматично-«хаотичний» пасаж-падіння знов повертає слухача до «першо-звуку» Варіацій – «as» малої октави.

Подібна реєстрова замкненість розділу («в моєму кінці – мій початок»), наявність експозиції та активного драматургічного розвитку дозволяють розцінювати його як тему варіацій, після викладення якої зависає велика пауза з ферматою. Втім, принцип варіювання використовується композитором на

макрорівні, що складається зі звукових, тембрових, регістрових «мікротваріацій» тощо. З їх комбінацій і будується драматургія твору. «Музичною подією» стає народження та припинення звуку, зміна забарвлення, щільності, висоти, різноманітних якісних і кількісних показників. Із цим новітнім пошуком автора співпадає переконання, виплекане роками виконавської діяльності та педагогічного досвіду відомого майстра: «Для різноманітної зміни тембру звучання, можна користуватися всілякими прийомами, – зауважує Ю. Янкелевич, – зміна місця струни по якій йде смичок, збільшення або зменшення ширини волоса на струні, пошук характерної вібрації. Всі ці трансформації урізноманітнюють забарвлення звуку і дають свободу думки». [293, 27]

Другий розділ характеризується відчуттям порожнечі, створеної використанням подвійних нот із флажолетами: дисонуюче звучання першого тритону майже одразу перетворюється на більш гармонійне, хоча й жорстке звучання чистої квати. Бінарне чергування фраз, викладених подвійними нотами (*arco*) з експресивними одноголосними репліками (*pizzicato*), сприймається як протиставлення зовнішнього суб'єктивному, привносячи певне емоційне забарвлення, що підтримується різкими змінами динаміки, регістровими співставленнями стрибків, «розірваним» дрібними паузами ритмом, некластерною вертикаллю – сонористичними чотиризвучними акордами нетерцевої будови.

Кантиленний звук «*cis*» першої октави, виникаючи несподівано, починає поступово «розгойдуватись», охоплюючи велику амплітуду: стрибки від «*g*» другої октави до «*fis*» малої, у кульмінаційному ж епізоді вершина звукового діапазону досягає звуку «*cis*» третьої октави (т. 19 – 26 другого розділу). Повернення чергування чотиризвучних акордів з хроматичними репліками, що окреслюють колоподібний рух, не вирішує конфлікту, а скоріше, – припиняє «гру», яку резюмують лаконічні інтонації «запитання», що не знаходять відповіді у репліках тритонів і кварт. Драматургія другого розділу будується аналогічно першому.

Третій розділ – *a tempo, Agitato* – можна позначити як фактурну варіацію, що починається з проголошення звуку «а» другої октави, після чого арпеджовані злети та падіння продовжують розвиток мотиву «гойдання» з попереднього розділу. Драматургічне нагнітання призводить до емоційно схвильованого монологічного висловлювання (*recitativo con passione*), яке незабаром сходить нанівець – широкі стрибки поступово гублять інтонаційну конкретність. Виникає *glissando* подвійними нотами в епізоді *Tranquillo*, трель, завдяки використанню прийому *glissando*, ніби «змащується» та переводить подальший каденційний фрагмент (*leggero, dolcissimo*) у «живі» тремтячі, безінтонаційні сонорні пласти. На короткий час пасажі перериваються і двічі звучить монологічна репліка (стор. 7), ніби стимулюючи спрямований до верхнього регістру рух, вищою точкою якого стає зникнення звуку у височині на висхідних тремлюючих *glissandi* невизначеної висоти у динаміці *pp*. Таким чином, традиційні способи артикуляції композитор поповнює досягненням альта найвищого недетермінованого звуку.

Попри те, що в Четвертому розділі – *Meno mosso* – експонується двоголосся поліфонічного типу, інтонаційна «розмитість» (трелі, хроматика) перетворюють поліфонію на майже геометричну об'ємну фігуру, яка складається з переплетіння рухливих ліній. В процесі розгортання драматургії інтервальний склад двоголосся розширюється від секунд до нони, внаслідок чого виникає своєрідна «варіація» на регістрові «гойдання» – отже, композитор виказує перевагу загальнорегістровій висоті. Подібно до Третього розділу, наприкінці звук «тане» у вишині в акордах з флажолетами (с. 9).

Чергуванням висхідних (*legato*) та низхідних (*staccato*) хроматичних тріольних фігурацій (варіація на колоподібний рух) розпочинається П'ятий розділ (*Piu mosso*) – токатний, в якому у другому проведенні великими стрибками розширюється амплітуда *circulatio*. Спрямована до верхнього регістру третя «хвиля» швидко набуває кульмінації (*Agitato, ff*). Уповільнюючи темп, композитор змінює тріольний токатний рух квартольними фігураціями шістнадцятих подвійних нот – звукова щільність

відповідає заключному характеру епізоду. Остання драматургічна хвиля сягає фінальної кульмінації – *Agitato* – монологічного проголошення звуку «*f*» першої октави, після чого динаміка в черговий раз поступово сходить нанівець, занурюючись до звуку «*c*» малої октави.

Варіації завершуються своєрідним катарсисом – розчиненням звуку «*a*» другої октави: поодинокий звук детермінував як народження Варіацій з тиші, так і їх закінчення. Проте у «післямові» прийом *pizzicato* ніби повертає слухача до реальності, вказуючи на нескінченність музичного експерименту. Таким чином, композитор виявив себе апологетом об'єктивної природи мистецтва як безкінечної «гри», що не виходить за визначені, відведені їй автором сенсові, естетичні, емоційні межі.

Варіації для альту соло С. Пілютікова репрезентують його як послідовного учня О. Щетинського, деякі з творчих постанов якого знайшли своє відбиття у даному творі, а саме – використання мікрохроматики, що має значну виразно-художню цінність, та підпорядковану функцію, обумовлену пластикою мелодики. Тематизація музичної тканини відбувається на рівні стабільних ритмічних структур. Завдяки чергуванню регулярної та нерегулярної ритміки досягається гнучкість горизонтального музичного розгортання. Одним з найважливіших факторів створення музичної драматургії О. Щетинський вважає ідею тембрового варіювання звуку. Як бачимо з аналізу Варіацій С. Пілютікова, це й стало провідною ідеєю опусу. Таким чином, «темою» варіацій у класичному її розумінні є сам «звук», його художній зміст.

Висновки до Розділу 3

Альтова творчість українських композиторів в основних жанрах на зламі тисячоліть виявила широкий стильовий діапазон, що простягається від традицій вітчизняної композиторської школи до авангарду. Так, авторський стиль В. Кирейка є впізнаваним з перших тактів кожного з його творів чітко окресленою національною визначеністю музики – фольклорно-інтонаційною

основою тематизму, співставленням пісенного та танцювального початків, задушевною ліричною сповідальністю. Все це надзвичайно відчутно в Сонаті для альту і фортепіано *e-moll*, що репрезентує композитора як тонкого знавця специфіки виконавського мистецтва, продовжувача лінії розвитку солюючого альту як співучого інструмента з багатими технічними можливостями. Вказаний принцип В. Кирейко втілює також в Концерті для альту і фортепіано з оркестром *d-moll*, який вирізняється значною композиторською винахідливістю у розвитку специфіки жанру саме подвійного концерту в умовах класико-романтичних традицій одночастинного твору.

Віддзеркаленням оптимістичного авторського світосприйняття стала Фантазія для альту і камерного оркестру на тему М. Лонга *a-moll* Миколи Стецюна. Твір привертає увагу безпосередністю висловлювання, вільним оперуванням атрибутикою різних жанрів – фантазії, концерту, танцювальної сюїти, сонати, варіацій, що надає автору можливість, з одного боку, об'єднати форму, з іншого – відмовитися від канонів, які стримують невимушений хід творчої думки. Партія солюючого альту характеризується яскравою віртуозністю, використанням широкої штрихової та тембрової палітри.

Виразністю і фактурною насиченістю вирізняється сольна партія Концерту для альту та камерного оркестру В. Пацери, створеного під впливом скрипкового Концерту А. Берга. Жанр наближається до концерту-симфонії, завдяки ретельній розробці тематичного матеріалу, співставленню контрастних образів, глибокому філософському змісту. Звернення композитора до музичного лексикону епохи бароко, творчий підхід до його використання, а також застосування специфічних сонористичних ефектів сприяють винятковій експресивності образних характеристик.

Прикладом нескінченного пошуку новітніх шляхів у композиторській творчості є «Варіації для альту соло» С. Пілютікова, який працював над ними протягом п'яти років, вдосконалюючи музичну мову. Плюралізм 90-х років, відзначений духом свободи, розкнутості в поведінці та способі мислення сприяв сміливому зануренню в експериментальну творчість, яку вже ніхто не

переслідував. Композитор створив свою систему цінностей, виходячи з власних аудіальних уявлень. Множинне трактування фізичної природи звуку, розкріпачення тембрового чинника, фактурна винахідливість молодого автора привернули увагу до його творчості прихильників авангардного мистецтва в Україні та за її межами.

РОЗДІЛ 4

ТРИ ПОГЛЯДИ НА РОЗВИТОК ЖАНРУ КОНЦЕРТУ ДЛЯ АЛЬТА З КАМЕРНИМ ОРКЕСТРОМ

4.1. Музична сповідь Майстра у контексті світового мистецтва: Дмитро Клебанов – Концерт для альту з камерним оркестром

У вісімдесяті роки минулого століття з'являються три визначних твори для альту у жанрі концерту. Один з них належить перу Дмитра Клебанова, два інші – його учню Валентину Бібіку. Концерт для альту та камерного оркестру, створений 1982 року, став останнім опусом концертного жанру в творчому спадку Д. Клебанова, та єдиним твором, призначеним для солюючого альту. Звернення до нього не є випадковим – на початку творчої діяльності, у 1927-1928 роках композитор працював в оркестрі Ленінградського театру опери та балету імені С. Л. Кірова артистом альтової групи¹⁷. Тому виникнення Концерту можна вважати своєрідним поверненням до минулого, спомином про власне творче життя. Такому образному тлумаченню сприяє й загальний ностальгічний емоційний тонус опусу [114; 130].

Тричастинний цикл Концерту відповідає класичній будові циклу: I – *Allegro*; II – *Intermezzo*; III – *Rondo*. Проте, призначення твору для виключно струнного складу (солюючого альту та камерного оркестру) викликає асоціації зі зразками жанру докласичного, барочного періоду. Драматургічні рішення форми Концерту відрізняються своєрідністю, що є характерною рисою академічної творчості композиторів ХХ століття.

Перша частина – *Allegro* – відкривається невеликою (8 тактів) оркестровою темою «жалю», що виростає з ключової інтонації низхідної секунди. Вальсовий рух теми (розмір – 3/4) ніби «розчиняється» у нашаруванні дисонансів, що надають музиці нервовості. Високий тон емоційного напруження обертається у ритмічне остинато віолончелей та контрабасів

¹⁷ Початкову музичну освіту Д. Клебанов отримав у Музичному училищі Харківського відділення РМО в скрипковому класі учня К. Горського та К. Флеша – Володимира Слатіна (сина директора Іллі Слатіна).

(восьма – дві шістнадцятих). Оркестрова тема завершується висхідними інтонаціями запитання, відповіддю на які стають «зітхання» соліста (ц. 1). Його жалісні репліки контрастують нервовому руху репетицій оркестру.

Експозиція соліста не повторює буквально оркестрову експозицію. Вже у сьомому такті ліричне висловлювання самотнього героя зникає. Звучання альту й оркестру ніби зливаються: партія соліста, побудована на мотиві нервового ритмічного остинато, майже не вирізняється від загального звучання оркестру, хоча візуально позначена як діалог-імітація. Драматургічне нагнітання посилює секвенція синкопованих мотивів «кружляння» в партіях віолончелей та контрабасів.

Раптово звучання оркестру зникає, поступившись місцем монологу соліста з ніжними ліричними інтонаціями теми, підкресленими авторською ремаркою – *dolce* (ц. 2). Педаль віолончелей та контрабасів лише напружує самотність висловлювання альту, а викладення подвійними нотами додає музиці особливої емоційності. Вказана вальсова мелодія складається з модифікованих мотивів основної теми. В процесі розгортання монолог драматизується, перетворюючись на причитання (ц. 3). Токатний рух тріолей швидко спрямовується до верхнього регістру, де на піку кульмінації повертається головна тема «жалю» (ц. 3, т. 9), до виконання якої приєднується оркестр. Відсутність затакту надає музиці більш високого, порівняно з початком твору, емоційного тону, відкриваючи *lamento* 'зну природу теми.

Жалісні інтонації швидко драматизуються та розчиняються у загальному русі, спрямованому до височини (ц. 4). Різке зростання напруження змальовано тремолоючими злетами та падіннями арпеджіо соліста й терпкими оркестровими гармоніями, нервової гостроти яким надає синкопований ритм остинато басових інструментів. На піку кульмінації звучання оркестрової маси різко обривається, залишивши альт на самоті. «Хаотичний» низхідний рух шістнадцятими передає розгубленість ліричного героя твору – він ніби не в змозі себе опанувати від потрясіння. Після спаду у нижній регістр, інтонації фігурацій партії соліста продовжуються та

нагадують дзижчання, які у збільшенні одночасно проводять оркестрові групи альтів та віолончелей (ц. 5, т. 1 – 4). Поступово рух фігурацій уповільнюється, що відтворено в тексті збільшенням тривалостей та ремаркою *poco ritenuto*. Таким чином, Г. П. внутрішньо контрастна і побудована на протиставленні образів жалю та ворожого руху. Їх протидія стає основою для стрімкого та активного драматургічного розвитку, що триває за хвильовим принципом. Тема широкого дихання у класико-романтичному розумінні відсутня. Особливістю головної партії Концерту є мотивна насиченість. Нашарування інтонацій – характерна образно-емоційна квінтесенція – сприяє активному драматургічному розвитку, три фази якого складаються в своєрідну тричастинність. Композитор не додержується класичного принципу подвійної експозиції, соліст майже одразу залучається до драматургічного розвитку.

Різкий контраст попередньому розросту вносить нова оркестрова тема (зв'язуюча партія) – *a tempo moderato*, яка упереджує появу ліричної побічної. Терцеві інтонації чвертей виявляють ідею кола (*circulatio*). Втім тридольна пульсація, що вуалюється фразувальними лігами, поступово зникає, поступившись рівномірному коливанню 4/4 (т. 4 до ц. 7).

Тема ліричної побічної партії у виконанні солюючого альту, як плескіт води у час штилю, виростає з єдиного першого звуку. Її спів лунає під акомпанемент віолончелей та контрабасів. *Staccato* та подвійні ноти у другому проведенні теми солістом додають нових барв до морського пейзажу, ніби відблиски світла розсипаються навкруги (ц. 8). Про присутність ліричного герою в цій пасторалі нагадує інтонація зітхання, що несподівано та короткочасно перериває «плескіт води» (ц. 8, т. 5). В цілому, П. П. викликає асоціації з музичними морськими пейзажами М. Римського-Корсакова («Шехеразада» – «Море та корабель Синдбада»).

Слідом за солістом, побічну партію підхоплює оркестр – дисонансні співзвуччя його вступу з паралельними квінтами, сприймаються як ознака архаїки (ц. 9). Медитативне коливання оркестру порушується невеликою реплікою соліста (ц. 10), яка витончено варіює інтонації побічної теми –

особливою граціозністю вирізняються синкопи, пунктирний ритм, квінтолі шістнадцятих. Дрібні ж фразувальні ліги надають висловлюванню альтя характеру мовлення. І знов, слухач занурюється у просторове, майже імпресіоністичне змальоване пленерне звучання «коливань» оркестру [135].

Нова репліка соліста, з широкими емоційними стрибками-ходами, виразно виділяється з оркестрової звучності (ц. 11). Низхідні зітхання поступово перетворюються в інтонації «коливання» імітаційно підхоплені оркестровими альтами, ніби головний герой «розчиняється» у спогляданні моря. Фактура стає все більш прозорою, «коливання», ще невдовзі тривають в партії віолончелі соло, аж поки звучання зовсім не зникає. Отже, у репрезентації П. П. стає вочевидь чітке розшарування виконавців як носіїв різних образів: тембр альтя уособлює особистість, а оркестр – природу, яка оточує героя, є носієм надособистісної дійсності. У співвідношенні цих сфер відсутня конфліктність – вони співставляються у гармонічній єдності.

Розробка – *Allegro* контрастує медитативному спогляданню побічної партії появою тріольного токатного руху (ц. 12). Оркестровий епізод змальовує картину морського хвилювання. Дві динамічні хвилі, немов пориви вітру, проголошують про початок бурі. Остинатні фігурації складаються з інтонації «жалю» (низхідної секунди) та репетиційного повторення одного звуку, що інтонаційно нагадує лейтмотив Приставів з опери «Борис Годунов» М. Мусоргського. Так відбувається поєднання образів «злого» руху з головної партії та «коливання» з побічної партії.

Lamento зна інтонація з головної партії перетворюється на остинато – його можливо тлумачити як «краплі» дощу, або як механічний рух в партії віолончелі (ц. 13), що стають фоном для доволі експресивної теми соліста. Мовчання оркестру (за винятком остинато віолончелі) додає самотності мелодії альтя, підкреслює неспроможність особистості протистояти стихії. Втім, буря поступово посилюється. Репліки соліста набувають більшої експресії (ц. 14). В партіях віолончелей та контрабасів виникають висхідні квартові інтонації, що посилює асоціації з механічним рухом. Однак соліст

підхоплює ці інтонації, залишаючи супроводу роль фону, який складається з тремолоючої оркестрової партії. Мотиви оркестру та соліста виникають знов, але вже з використанням техніки складного контрапункту (ц. 16).

З початку розробки в процесі драматургічного розвитку в партії соліста виникає остинатний рух тріолей «хвилювання», що набуває настирливої спрямованості. Динамічне зростання досягає початку кульмінаційної зони (ц. 15), в якій контрапунктично поєднуються тріолі «хвилювання» та експресивні репліки соліста (див. ц. 14). Напруження продовжує зростати і *ostinato* «хвилювання» в партії альту «деформуються» – флажолети у дзеркальному оберненні, це стає фоном нового «фатального» мотиву, що з'являється контрапунктом в оркестрі. Його значущість підкреслена довгими тривалостями та тритоновим ходом. Мотиви ж альту у процесі розвитку набувають вигляду *quasi* народного наспіву (т. 4 до ц. 17).

Наступний епізод розробки – токатне *ostinato* (ц. 17), в якому соліст виступає як частина загальної оркестрової звучності. Виникає образ механічного руху, що нагадує звук годинника або дзвонів, та знов викликає асоціації з музикою М. Мусоргського (сцени «вінчання на царство» та «бою курантів» з опери «Борис Годунов»). У нотному тексті партитури виникає чотириголосний «мензуральний» канон: остинатні мотиви лунають одночасно восьмими (в партіях соліста, других скрипок та альтів) і чвертями (в партії перших скрипок). Означений передзвін несподівано призводить до появи гротескової теми в партії альту (ц. 17, т. 6) з підкреслено «фальшивими» подвійними нотами, що перериваються паузами. Відчуття «фарсу» доповнюється низьким регістром оркестрового супроводу (унісон віолончелей та контрабасів). В кульмінації (ц. 17, т. 10) знов виникає «мензуральний» канон на мотиві «передзвону», механічне звучання якого загострюється «скрипінням» подвійних нот в партії соліста, посилюючи ефект зростання драматичного напруження.

На кульмінації «голос» соліста зникає. В оркестрі постає новий образ «війни» (ц. 18) – дисонуючі репетиції одного звука на динаміці *ff*, на їх тлі в

басах лунає грізна тема (половинними тривалостями), побудована з інтонації низхідної секунди. Так образ «жалю» трансформується у символ фатуму. Фатальному *ostinato* оркестрового *tutti* відповідають «розірвані» експресивні репліки соліста, під акомпанемент лише басової групи (т. 9, ц. 18; див. ц. 14). Приєднання всіх оркестрових груп до супроводу альтової теми, в якій об'єднуються інтонації мотивів «жалю» та «дзвонів», надає звучанню музики нервовості. Механічний настирливий «поступ» змінив жалісні репліки (т. 4 ц. 19). Рух, спрямований у височину, поступово прискорюється: чверті змінюються коротким пунктиром та далі – шістнадцятими, перетворюючись на дзижчання (ц. 20). Естафету «поступу» підхоплюють оркестрові альти, знов викликаючи асоціацію з «курантами» М. Мусоргського.

Новий рівень драматичного напруження досягається (ц. 21) в партії соліста, де секвентується тріольний мотив «кружляння», прискорюючи рух по мірі наближення до кульмінації. Тривалості «обертань» зменшуються до шістнадцятих, амплітуда коливань збільшується. Висхідний рух оркестру триває по звуках цілотнової гами, і це надає музиці позаособистісного колориту, який посилюється сонорним тремоло.

Композитор, несподівано на піку кульмінації обриває партію соліста залишаючи тільки оркестрові кластери. В партіях віолончелей та контрабасів використовує мотивний зворот «обертання кола», метричний розмір змінюється на 3/4. Але, немов не в змозі загальмувати рух, знов на два такти повертається розмір 4/4. Тільки у ц. 22 до загального «гальмування» приєднуються усі оркестрові партії. Поступово важкий рух починає нагадувати важкий поступ (*Allargando*), тривалості збільшуються. Проте повернення тридольного метру, що можливо було б тлумачити як ознаку репризи сонатної форми, є тимчасовим. Зі вступом альта *Allegro* (ц. 23) знов повертається розмір 4/4, рух починає прискорюватись. Тріольні репетиції соліста спрямовуються у височину, майже без підтримки оркестру, та досягнувши високого регістру перетворюються на веселий марш-фарс (т. 4 до ц. 24), що викликає асоціації з прокоф'євськими театральними образами.

Лаконічний епізод імітації соліста та віолончелей з контрабасами (чотири такти), переходить у арпеджовані фігурації (ц. 24). До гармонічної педалі приєднується весь оркестр. І знов, повторюючи «сценарій» попередньої драматургічної хвилі, партія альтя обривається. *Tutti* оркестру (*Allargando* – *Accelerando* – *ritenuto*) остинатно проголошує дисонансне співзвуччя на динаміці *fff*. Виникає образ «аварійного гальмування» та зупинки (ц. 25).

Тишу порушує тихий акорд високих струнних (*Moderato*), якому відповідають басы. Гра регістрами нагадує образи Шехеразоди та Шахріара з «Шехеразоди» М. Римського-Корсакова, при відсутності тематизму як він є. Двічі проведене «перегукування», в умовах подальшого музичного розвитку, можна тлумачити як «розспівування хору», після чого починається «хорал»; на його фоні виникають самотні висхідні репліки солюючого альтя, в яких чергується мажорне та мінорне забарвлення (ц. 26). Катарсичне піднесення продовжується зі вступом соліста (ц. 27). Фігурації *arpeggio* тріолями у високому регістрі нагадують барочну скрипкову музику А. Вівальді. Повернення токатності позбавлено драматургічної спрямованості, що є свідченням імпресіоністичного тлумачення фактури.

Завершується Перша частина Концерту епізодом «плачу» (*dolce*, 3/4, ц. 28), відокремленого від попереднього розвитку великою загальною паузою. На фоні тихої педалі оркестрових басів в партії альтя лунають інтонації «жалю» з головної партії. Викладення подвійними нотами додає реплікам соліста пронизливості та наближує до народних плачів.

Своєрідність форми Першої частини продиктована змістовною складовою драматургії. В експозиції присутня традиційна для сонатної форми опозиція дієвості та лірики, що тлумачиться в аспекті протиставлення особистісного та позаособистісного початків. У Г. П. протиставлені образи жалю та фатуму, а вся зона П. П. – медитативне споглядання, музична картина природи, роздуми про місце людини в ній. Виникає два рівня контрасту: перший рівень – у межах головної партії; другий рівень – між головною та

побічною партіями. Вочевидь, поступовість виникнення опозицій, які зростають у геометричній прогресії від особистого до загального.

Розробці відповідають образи бурі, боротьби зі стихією, що завершується смертю героя. Звідси й неможливість виникнення традиційної сонатної репризи. Примиренням опозиційних образів стає катарсис, символом якого є хорал. Інтонації головної партії виникають лише у вигляді *post scriptum* у *Coda* – плачі.

На прикладі аналізу Першої частини, можливо зробити деякі *висновки*. Композитор активно використовує головну ознаку концертного жанру – концертування. Чергування фрагментів *tutti – soli*, велике значення токатно-фігураційної фактури, відсутність традиційної для класичного концерту каденції соліста відсилає до традицій *concerto grosso*. З іншого боку, насиченість тематизму змістовними інтонаційними зворотами та мотивами, значущість інтерваліки, використання сонорних звучностей свідчить про небайдужість композитора до сучасних йому композиторських пошуків. В яскравих музичних образах знайшло відбиття захоплення композитора театральною музикою. Калейдоскопічність образів, їх динамічна зміна сприяють збереженню активної уваги слухацької аудиторії. При відсутності прямих цитат, в музиці постійно виникають алюзії.

Друга повільна частина – *Intermezzo (Andante, 4/4)* – відкривається самотнім співом солюючого альту. Початку теми особливого пафосу надають послідовності мотивів висхідних кварт та квінт, що завершуються інтонацією запитання. Відповідає солісту коротка репліка «хору» оркестру, унісон якого окреслює мотив кола. Такий діалог нагадує композицію Другої частини Четвертого фортепіанного концерту Л. Бетховена.

Продовження висловлювання – більш емоційне. Регістровий діапазон розширюється, порушується рівномірна метрична пульсація (зміна розміру у т. 12 – 6/4), і завершується промова низхідними інтонаціями «приреченості». Останній звук «*d*», підкреслений акцентом, немов, розчиняється у просторі –

як «луна» по оркестру, набуваючи вигляду співзвуччя *D-dur*, що виникає у низькому регістрі та здійснюється у височину (т. 14–15).

Нова фаза самотнього монологу альту – *Andante non troppo* (ц. 1, 4/4) переноситься до верхнього регістру та лунає як спомин про світлу лірику. Однак майже одразу виникають дрібні тривалості та низхідні пасажі широкого діапазону, що драматизують розповідь та надають їй певної екзальтованості, проявом якої стає флажолет на звуці «а» другої октави (т. 6 до ц. 2), після чого виникають чергування мажору та мінору як світла та тіні. Високий емоційний тон також відбивається в частій зміні метричного розміру – 6/4, 5/4, 4/4. До монологу соліста приєднується оркестр, його педальні звуки окреслюють низхідні мотиви приреченості, що нагадує коментування розповіді слухачами (т. 3 до ц. 2).

Друга тема альту, по суті, є спомином про танець (ц. 2). Елементом танцювальності стає розмір 12/8 та остинатна ритмічна фігура *siciliana* в оркестровому супроводі. Перетворенню на справжній танець заважає часта зміна метричної акцентуації, що виникає завдяки змінному розміру майже у кожному такті – 12/8, 9/8, 12/8, 3/4 тощо, і чергування тріольної та дуольної пульсації метричних доль відповідно розміру. До викладення альтової теми приєднується скрипкова група (*soli*). В процесі розвитку тридольна пульсація поступово зникає, що позначено появою розмірів 2/4 та 4/4, а разом із нею зникає й танцювальність.

Поновлення розміру 3/4 вже не повертає руху танцю (ц. 3). Мрячний мотив кола альту *marcato* імітується віолончелями та контрабасами, з якими соліст вступає в драматичний діалог. З цього мотиву поступово виникає нова тема з жорстким пунктирним ритмом, у супроводі оркестрового – синкопованого ритмічного *ostinato*. Поступово звучність деформується нашаруванням дисонансів. Кульмінацією драматургічного зростання стає проведення третьої теми альту оркестром *tutti* (ц. 4). Викладення теми паралельними кластерами скрипок деформує її – хроматизми басових партій

додають звучанню сонорності. Драматизм обертається на фарс, що викликає асоціації зі «злыми скерцо» Д. Шостаковича.

Новий епізод Другої частини повертає коло ліричних образів. Соліст вступає в діалог з оркестром. Танцювальність зовсім зникає зі зміною розміру 4/4 (ц. 5, т. 5). Поступово оркестрова фактура розріджується, залишаючи ліричний дует альта та віолончелі, самотність якого виразно підкреслюється педаллю віолончелей та контрабасів. Повернення тридольного метру у лаконічній пунктирній темі (розмір 3/2), що виконують скрипки й альти, проходить на фоні «коливань» віолончелі. До її викладення приєднується соліст, що вступає в діалог-імітацію з оркестром, а згодом перехоплює ініціативу. Його поява відзначена черговою зміною розміру на 4/4. Виразності його реплікам додають фразувальні, майже «мовні» ліги. Монолог соліста драматизується з наступною трансформацією в прискореному темпі у арпеджовані пасажі.

Патетику соліста «втихомирює» оркестр (*Tempo I*): вступ скрипок *divisi* поступово заповнює звуковий простір, у якому подвійні ноти з флажолетами в партії альта, як відблиски, розчиняються у височині. Післямовою лунає тихий «хор» скрипок та альтів у низхідному русі, що перемежається з інтонаціями «зітхання». Поступово звучання оркестру стихає, рельєфно відтіняючи висхідні репліки соліста, яким відповідають низхідні інтонації віолончелі соло. В процесі розгортання цього діалогу-роздуму, як спомин, виникає вальсовий рух (ц. 8, розмір 3/4). Тема альта поступово розчиняється у звучанні оркестрової педалі.

В контексті загальної драматургії циклу твору, *Intermezzo* – погляд героя, що наприкінці життя занурюється у світ власних споминів, які забарвлені сумом. Композиція частини поєднує риси тричастинності та сонатної форми із вступом та *Coda*-постлюдією. Зокрема, великий середній розділ з амплітудою образів, що коливаються від танцювальності до злого скерцо, обрамляється ліричними епізодами. Отже, Друга частина Концерту поєднує функції повільної частини та скерцо. З іншого боку, співставлення першої та другої

тем як лірико-драматичного монологу і танцювальної сфери відповідає сонатній композиції у дзеркальній послідовності. В такому разі, активна драматизація та образні трансформації третьої теми виконують роль сонатної розробки. У репризі з'являється хоральність, що єднає *Intermezzo* з Першою частиною Концерту, а елементи танцювальності виникають лише у *Coda*. Все це вказує на наявність елементів, притаманних процесу симфонізації концертного жанру.

Фінал Концерту – Rondo (*Allegro non troppo*, 4/4) – починається з грізного унісонного оркестрового вступу (*ff*), із синкопованих інтонацій якого народжується тема-рефрен. Соліст вступає з токатною темою, поміченою авторською ремаркою «у колодки», на фоні оркестрового *ostinato*. Майже одразу метричний розмір змінюється, прискорюючи темп вдвічі (чверть дорівнює половинній). Фігурації, що нагадують «альбертієві баси» змінюються гамоподібними пасажами (ц. 1), слідом за якими виникає невеликий скерцозний фрагмент теми, викладений подвійними нотами (терції, т. 5, ц. 1). Йому контрапунктує *ostinato* альтів, в якому чергуються репетиції та низхідний хроматичний хід, естафетно підхоплений віолончелями. Завершується рефрен невеличкою секстовою темою соліста (ц. 2). Таким чином, тема рефрену соліста складається з чотирьох елементів, що калейдоскопічно змінюють один одного.

У змагання вступає оркестр (т. 2 до ц. 3), проводячи рефрен у скороченні (перші два фрагмента). Перший епізод вносить образний контраст (ц. 4). Темп уповільнюється, повертаючи розмір 4/4. Просторовості звучання ліричній темі соліста додає педаль оркестрових басів. Коротка низхідна інтонація оркестру відповідає репліці соліста. Цей діалог повторюється двічі. Композиція нагадує початок Другої частини Концерту. Відбувається об'єднання частин циклу на рівні структурної подібності. З інтонацій цього ліричного діалогу народжується другий елемент епізоду, токатні тріольні фігурації якого обіграють ідею оклику (ц. 5). Поступово в процесі розгортання партія альтів ускладнюється та прискорюється, перетворюється в остинатний тріольний

рух, та насичується віртуозними прийомами (трелі). До репетиції соліста *detache* приєднуються скрипки й альти, їх переміняють віолончелі та контрабаси. Цікаво, що метричний розмір 4/4 залишається без зміни в партії альта, в той час, коли в оркестрі автором виставляється розмір 12/8. Фрагмент проводиться ще двічі, причому оркестрові групи по черзі дублюють партію соліста.

Повернення рефрену унісонів оркестрового вступу деформує першу інтонацію, яка лунає в оберненні вниз (ц. 7). Оркестр залучається до викладання теми соліста, утворюючи образ механічного руху «годинника» або «дзвонів», що створює образно-інтонаційну арку до Першої частини.

Другий епізод відновлює танцювальну образність Другої частини (ц. 11). Витончену вальсову тему (розмір 3/4) соліст виконує у дуеті з віолончелями. Поступово оркестровий супровід зникає, залишаючи лише «порожні» флажолети других скрипок. Під час довгої трелі, в партії скрипок виникає коротка ремінісценція вальсової теми. Варіювання теми продовжує солюючий альт, фактура його партії ускладнюється подвійними нотами (в терцію). Особливої тендітності звучанню музики надає довга трель оркестрових альтів, що супроводжує соліста. У середньому розділі епізоду з'являється *pizzicat*'на тема, імітуючи звучання лютні або арфи (ц. 13). Музична тканина у репризі вальсової теми суттєво поліфонізується (ц. 14).

Третьому епізоду передуює невеличка *cadenza* соліста, фактура якого нагадує скрипкові фігурації барочної музики (8 т. до ц. 19). Вступ оркестрового унісону викликає алузію з початком Сьомої симфонії Д. Шостаковича (ц. 19). Після лаконічного оркестрового фрагменту (10 тактів) виникають ліричні арпеджовані пасажі альта, що поступово драматизуються, перетворюючись на ламані арпеджіо, спрямовані до верхнього регістру. Кульмінацією розвитку стає задумливий монолог *Adagio*, до якого поступово приєднуються усі оркестрові групи. Проте така «гармонія» між виконавцями триває недовго, і альт знов залишається на самоті, демонструючи власні віртуозні можливості (*detache*) (ц. 21). На фоні фігурацій соліста (*Allegro*)

вступає альтова група оркестру. Рух поступово прискорюється, назустріч епізоду *Adagio grave*, де драматична напруга поступово зникає. Низхідний рух альта «гальмується» синкопами. В партії віолончелі виникають алюзії «коливання».

Ніби не бажаючи змиритися з необхідністю спуститись з вершини, музична лінія в партії соліста стрімко «злітає» у верхній регістр, настирливо повторюючи звук «h» другої октави. Панівної сили пасторальна образність набуває в ліричній мелодії альта (*dolce*), який супроводжує «плескіт» морських хвиль оркестрових басів, нагадуючи про побічну партію Першої частини (ц. 23). Тридольна пульсація чергується з дводольною (розміри 3/2, 4/4, 3/4). Поява остинатних тріольних репетицій скрипок та альтів (ц. 24) викликає ремінісценцію з темою «Корабля» з «Шехеразади» М. Римського-Корсакова, та надає співу соліста тендітності та чуттєвості, близької до лірики П. Чайковського. Повернення «коливання» хвиль у оркестровому супроводі, *solo* альта, що завершується під акомпанемент тріольних репетицій басів, ліричне резюме оркестру (ц. 26) – все це є останніми кроками перед фіналом. Під знаком лірики переосмислюється й рефрен, тему якого в партії альта майже неможливо впізнати: замість механічного токатного руху – витончені синкопи (ц. 27). На його повернення вказує лише встановлення первісного розміру 4/4. Проте, в оркестровому супроводі зберігається тріольна пульсація арпеджованих «коливань». Завершується Концерт флажолетними фігураціями соліста (ц. 28), що нагадують пташині цвірінкання, та «розчиняються» у сонорній оркестровій педалі. Пасторальність, як символ природи та вічності, вінчає образно-сміслову концепцію твору. Отже, *Rondo* вміщує в собі всі ознаки фіналів. Різноманітні образно-тематичні арки об'єднують цикл Концерту.

Таким чином, Концерт для альта з камерним оркестром Д. Клебанова, створений в останні десятиліття ХХ століття, відзначеного розквітом даного жанру, ввібрав у себе такі особливості, як звернення до барокових, так і до класико-романтичних традицій, акумулювавши досягнення і моделі

співвідношень сольного і колективного концертування. В той же час філософська концепція твору несе у собі й атрибутику трансгресії, яка характеризується зміщенням і стиранням встановлених меж між явищами, втіленням різних форм присутності минулого в сьогоденні. Переосмислення стилєвих явищ минулого виявилось у алузіях із геніальними зразками музичного мистецтва давніх часів та збагаченні музичної мови сучасними сонорними засобами художньої виражальності.

4.2. Бароківі тенденції художнього мислення в Концерті Валентина Бібіка для альтя та камерного оркестру, ор. 53

В. Бібік у своїй творчості звернувся до альтя після світової прем'єри Сонати ор. 147 Д. Шостаковича, що відбулась у жовтні 1975 року. Першим твором українського композитора для даного інструмента стала Соната *Solo* (ор. 31), датована 1977 роком¹⁸. З тих пір протягом всієї творчої діяльності В. Бібік активно використовував альт у різних жанрах. Йому належать три Концерти для альтя з оркестром; Концерт-симфонія для скрипки й альтя з оркестром; «Елегічна музика» для альтя і фортепіано *Solo* із симфонічним оркестром, ор. 77; твори для альтя *Solo* (Соната № 2, ор.136; «*Recitativo*»), вокально-інструментальна музика («Тревожные песни» вокальний цикл для двох альтів і мецо-сопрано на вірші О. Блока), камерно-інструментальні ансамблі (дві Сонати та «*Sounds and Harmonies*» для альтя і фортепіано; п'ять струнних Квартетів; програмний твір для скрипки, альтя та віолончелі – «Из тишины...»). Останній, прощальний – 151-й опус митця «*Passacaglia*» – написаний для скрипки, альтя, віолончелі й органа (2002).

Вбачається композиторська інтенція максимально виявити художній потенціал інструмента, наділяючи його різними амплуа, занурюючи в багатоманітні тембральні умови, збагачуючи музичну лексику альтєвих творів. Дослідження концертного¹⁹ спадку В. Бібіка для альтя сприяє

¹⁸ Перший опус В. Бібіка – Симфонія № 1 відноситься до 1966 року.

¹⁹ У дисертації не розглядається Концерт № 2 для альтя і симфонічного оркестру, ор.104.

розкриттю сміливого жанрово-стильового пошуку композитора, концептуальної змістовності його музики, особливостей формотворення та музичної семантики в основних жанрах.

Двочастинний цикл Концерту для альту та камерного оркестру оп. 53 (1984) В. Бібіка не відповідає класичній традиції жанру. Послідовність частин (Перша – *Sostenuto*, Друга – *Allegro*) нагадує будову барочного малого циклу, а також аналогічна формі старовинної оперної арії – повільно-швидко. Таким чином, композитор у Концерті звертається до зразків докласичної епохи, що дозволяє припустити належність твору до шару неокласичної музики ХХ століття [178].

Склад камерного оркестру вирізняється великою кількістю ударних: трикутник, тарілка (*piatto sospeso*), барабан, там-там, дзвоники, вібрафон. Звертає увагу значна кількість шумових інструментів з невизначеною висотою звучання. Тобто композитора, перш за все, приваблює незвичність тембрового колориту оркестрової звучності. До оркестру також введено фортепіано. Струнна група є диференційованою та всі інструменти (7 скрипок, 2 альту, 2 віолончелі, контрабас) позначені *solì*. Отже, наголошується на самостійній ролі кожного голосу оркестру.

В Першій частині – *Sostenuto* – композитор визначає темп за метрономом (чверть = 69 – 72), що вказує на велике значення часової організації музики. Цифрові позначення відповідають темпам *Largo* та *Larghetto* за метрономом. Тобто, авторська ремарка *sostenuto* символізує не стільки швидкість, скільки характер музики.

Концерт відкривається проведенням чотирма скрипками основної тринадцятитактової теми. В першому такті, в розмірі 5/4, експонується ключовий мотив, що відокремлюється від наступних паузою. З нього, ніби із зерна, поступово народжується тема. З першого ж звуку виникає ладове забарвлення завдяки малій терції гармонічної вертикалі «*d*» – «*f*», тобто *d-moll* – тональність, що в західноєвропейській музиці має символіку трагічної. *Lamento* зна інтонація низхідної малої секунди доповнює вказаний

асоціативний ряд. Мелодичний рух трьох перших звуків окреслює геометричну фігуру на півкола, відсилаючи слухача до образу нескінченності. Символіка *circulatio* розповсюджується на будову всієї теми, яка симетрично завершується на секунді «e» – «f». Одночасно лунаючи, звуки, що на початку виникли як мелодична послідовність, вказують на композиторську інтенцію максимально організувати музичну тканину, кожний звук якої набуває змістовного значення.

Варіантне розгортання ключового мотиву, заповнюючи два такти, трансформується у висхідний рух, по суті – другий мотив теми. Зміна метричного розміру на 4/4, ніби стискає час, і містить імпульс до драматургічного розвитку. Втім, цей імпульс мінливий: у третьому такті теми, стримуючи рух, повертається розмір 5/4. Напруження застиглої звучності детерміноване інтервалом тритону.

Новий варіант тематичного зерна, продовжуючи ідею розгортання, започатковану в другому проведенні, являє собою третій мотив, розширений до трьох тактів. Встановлений метричний розмір 4/4 не змінюється до закінчення всієї теми. Невеликий розвиток призводить до появи нового, низхідного мотиву, повертає звучання ключового інтервалу малої терції («es» – «ges»), що звучить нарочито, створюючи стан невпевненості, остраху відійти від усталеного початку.

Четвертий мотив теми (т. 7 – 9) підхоплює наступний низхідний, варіантно продовжує ідею низхідного руху, та насичує його хроматизмами. Інтервал чистої квати, виникаючи у вертикалі восьмого такту, стає консонуючою варіацією на тритон попередньої інтонації. «Гальмування» руху відбувається у п'ятому мотиві завдяки відсутності першої долі, скороченню часу звучання (два такти) та поверненню до першої ключової інтонації низхідної малої секунди. Її метроритмічні умови, в яких подовжений другий звук є свідченням зміни образного тлумачення та появи забарвлення приреченості, доповнюються заключною висхідною інтонацією «запитання». Завершується тема статичним мотивом малої терції тривалістю в цілий такт і

«болісною» малою секундою. Цікаво, що рух обох мелодичних ліній двоголосся обмежується великою терцією.

Таким чином, основна тема частини демонструє майже тотальну організацію музичної тканини, її звуковисотності, часу та простору. Головним принципом розвитку тематизму стає варіантне розгортання. Кожний мотив теми насичений авторськими динамічними позначками в межах загальної тихої гучності *p*, що створює атмосферу таємничості, настороженості, тим самим утримуючи увагу слухача.

Вступ солюючого альту, попри очікування, відбувається не з проведення основної теми (ц. 2). Партія соліста являє собою поступовий висхідний (*anabasis*) та низхідний (*catabasis*) рух і контрапунктує другому проведенню теми в оркестрі. До чотирьох скрипок додаються п'ята та шоста, наголошуючи терцевою педаллю гармонічну вертикаль. Перший мотив зсувається по горизонталі та виникає на другій долі такту, підкреслюючи вступ солюючого інструмента на першій долі. Репліки соліста мають власну драматургію, наголошену самостійними динамічними коливаннями та більшою амплітудою гучності, сягаючою в кульмінації *mf* (ц. 2, 6 такт).

Таким чином, виникає двопланова драматургія. Сама тема розширюється у часі завдяки появі додаткового такту – сольної репліки альту, ніби, розриваючої оркестрову тему (ц. 2, т. 12).

У третьому проведенні – новій оркестровій варіації теми – до повної групи із семи скрипок приєднується перший альт – темброва предтеча соліста, монолог якого драматизується (ц. 3). Високий емоційний рівень висловлювання віддзеркалюється у появі тріольного руху у високому регістрі. Перший мотив-теза остинатно повторюється, позбавлений першого стверджувального звуку: спочатку як «луна» на динаміці *p* (т. 4 – 5), а потім – рішуче на *f*. Після досягнення кульмінації, напруження висловлювання зменшується, емоційні репліки з тріолями та квартовими стрибками поступаються місцем низхідним інтонаціям, які сприяють заспокоєнню напруженого тону музички.

Динамізація тематичного розгортання в партії соліста впливає на метроритмічну складову оркестрового варіанту теми. Зміна тактового розміру стає більш дрібною, виникають нові розміри 3/4 та 7/4, завдяки чому основна тема набуває часових перетворень.

В третій варіації відбувається диференціація партій скрипок. Перша скрипка дублює довгі тривалості теми на октаву вище із запізненням у часі що створює відчуття просторовості звучання. Контрапункт соліста повторює музичний матеріал, але на октаву нижче (ц. 2). Отже, монолог альту набуває симетричної тричастинної будови. Приєднання соліста в наступній четвертій варіації до проведення основної оркестрової теми дозволяє тлумачити цей монолог як вступ. Це підтверджує припущення про самостійну драматургію партій оркестру та соліста.

П'ята варіація – перша драматургічна кульмінація частини. Задля її динамізації композитор використовує засоби поліфонічного письма: тема *stretto* проводиться скрипками, альтами та солістом. Емоційне напруження підкреслюється тремолоючими «плямами» першої та другої скрипок, посилюючи ефект сонорності. Висотне розташування послідовних імітаційних проведень «*f*» – «*g*» – «*f*» виявляє спорідненість з відповідним тональним планом фуги, переосмисленим в умовах музики ХХ століття. Шість перших тактів теми, написаної у формі канону, за ініціативи соліста, поступаються місцем її варіантному розвитку, повторюючи третій мотив. Мелодична лінія альту поволі набуває індивідуальних рис загального сонорного звучання струнного оркестру, логічно підводячи до сольної *Cadenza* (ц. 6).

У *solo* альту тема гостро драматизується. Пріоритетним у розвитку стає висхідний мотив (*anabasis*) як ідея переборювання стримувальних сил. Тема втрачає свій первісний метроритмічний вигляд: рух рівними чвертями позбавляє невпевненості чергове її проведення та насичує рисами цілеспрямованості. З наближенням кульмінації темп прискорюється, що у тексті відзначено ремаркою *rosso a rosso ma animato*. Досягнувши великої гучності *ff*, солістові вже не достатньо лише динамічних засобів драматизації

– поступовий рух змінюється стрибками, інтервали яких збільшуються. Кульмінація *Cadenza* розташована наприкінці *solo* альта, в останньому, 14-у такті: лише тут альт сягає пронизливої третьої октави. Значущість події підкреслено уповільненням темпу – *allargando*. Виборовши вершину, соліст намагається втриматись на цьому рубежі й під час вступу оркестру, остинатно проголошує ключовий мотив основної теми (ц. 7.).

В шостій оркестровій варіації автор знову використовує елементи поліфонічного письма. Тема, що проводиться у скрипок і оркестрових альтів викладається в дзеркальному зверненні. Отже, початкова ідея висхідного руху, експонована темою, перетворюється на свою протилежність. Композитор, ніби намагається «спустити» соліста з досягнутої ним висоти до земних реалій. Вперше вступають віолончелі та контрабас. Їх контрапункт є образним контрастом основній темі розділу як протилежна сила, завдяки остинатним повторенням висхідного мотиву половинними тривалостями. Рівномірний поступ виразно змальовує важкий підйом «з глибинних надр», що не дає заспокоїтися й тримає слухача в емоційній напрузі. *Tutti* охоплює майже весь звуковий діапазон. Результатом розвитку основної теми є її повне розчинення у сонорній оркестровій вертикалі.

У сьомій варіації елементи теми залишаються лише у вигляді повторень *ostinato* першого мотиву в партії соліста, але їх звучання в другій октаві вже не таке пронизливе. В процесі роботи над тематичним матеріалом партії альта композитор інтонаційно деформує перший мотив широкими інтервалами. Їх появі відповідає *accelerando*, (ц. 8, т. 4), що пов'язано з підвищенням емоційного рівня висловлювання соліста, в партії якого переривається низхідний рух, а її викладення знов повертається до третьої октави (*Molto con moto*). Значущість вказаного «зльоту» підкреслюється барабанним *tremolo*, завдяки чому продовжує зростати напруження. В оркестровій вертикалі виникають нетерцеві співзвуччя та кластери. Дисонуюча сонорність оркестру набуває загрозливого звучання, пронизливі репліки соліста, що лунають над ним, драматизують загальний настрій.

Грандіозне *crescendo* готує наступну, восьму варіацію, в якій застосоване фортепіано з використанням його могутнього звучання на динаміці *fff*: в акордовому викладенні лунає основна тема (ц. 9). Значущості цьому «хоралу» надає барабанне *tremolo*, що ритмічно дублює партію рояля. Солюючий альт намагається продовжити своє «сходження у височину» (*anabasis*), з шостого такту знаходячи підтримку в дублюючій партії фортепіано. З сонорного оркестрового звучання в наступному розділі вимальовується основна тема (ц. 10). Важкість її розпізнавання обумовлена деформаціями, які з нею відбулись. Тема викладається в партії скрипок у дзеркальному оберненні та у збільшенні.

Кульмінацією драматичного розвитку є дев'ята варіація. Її початок відмічений зміною темпу – *Piu mosso. Agitato*. Рух за метрономом визначений не чвертями, а половинними тривалостями, що дорівнюють 84 – 86. Тобто, рух четвертними нотами прискорюється порівняно з початком частини в два рази. Партія соліста ускладнюється виникненням подвійних нот – терцій та тритонів, які проголошуються *marcato* на динаміці *fff*. Послідовність мотивів відповідає основній темі, але пунктирний рух «розгладжується», перетворившись на рівномірні чверті. Інтонаційний склад теми також «деформується» і риси реплік альта лише віддалено нагадують її. Надалі, викладена одночасно у прямому русі та у збільшенні, тема створює так званий «мензуральний» канон. Тобто, композитор використовує широкий спектр прийомів складного контрапункту, що у свою чергу посилює значення неокласичних тенденцій у творі.

Сонорний пласт підтримується басами оркестру – фортепіано, віолончеллю та контрабасом, в їх партіях *ostinato* повторюється *circulatio*. Хроматичний рух, ніби «розщеплюється» трелями, завдяки чому зникає конкретність висоти звуків (ц. 10). Просторовість звучання доповнюється ударами там-таму.

Повернення основної теми до партій скрипок, що відбувається в десятій варіації (ц. 11) у початкових умовах звуковисотності (терція «*d*» – «*f*»),

відзначено динамізованою репризою – могутнім *ff*, контрапунктом оркестрового *tutti* та акцентованими пафосними репліками соліста з чергуванням децим і терцій. Цілісність теми порушується перенесенням третього мотиву на терцію нижче, а повернення до основної висоти відбувається тільки в сьомому такті, що створює відчуття своєрідного пошуку: тема «не знаходить» собі місця, «зривається» із зайнятої висоти і знов повертається.

Одинадцята варіація (ц. 12) *Pochissimo meno mosso* є суто оркестровою, без участі соліста. Тема викладається в басовому регістрі фортепіано з барабаном, як і у восьмій варіації (ц. 9). Її звуковисотне розташування має ладовий колорит *a-moll*, тобто – мінорної домінанти до основного *d-moll*. Довга трель усіх струнних створює образ таємничого тремтячого простору, на фоні якого рельєфно вирізняється звучання фортепіано. Це – остання оркестрова варіація. Інструменти поступово затихають один за одним, зостається лише октава фортепіано на педалі, її відгуки залишаються в чотирьох тактах наступної, дванадцятої варіації.

Повернення основної теми в партії соліста *in «a»* остаточно стверджує помірний рух початку частини – *Tempo I*, тиху динаміку та природній регістр альтя – малу октаву (ц. 13). Реплікам соліста контрапунктує самотній контрабас: їх діалог є варіантом першої варіації (ц. 2). Втім, у даному випадку тема висловлювання альтя звучить у партії контрабаса. В репризі композитор також урізноманітнює використання складного контрапункту. Завершується частина самотнім монологом контрабаса (ц. 14), який проводить експресивну тему соліста з другої варіації (див. ц. 3). Емоційні сплески нагадують про минулий активний драматичний розвиток, втім, динаміка поступово стихає, напруження спадає, і музика «завмирає», спускаючись все нижче і нижче в глибокі надра басового регістру.

Таким чином, драматургія всієї частини окреслює рух по колу ідеї прагнення досягнути висоти, що реалізується крізь важкі зусилля, але після підйому незмінно відбувається повернення донизу. Відповідно до вказаної

концепції, форма *Sostenuto* вміщує три розділи, що на перший погляд логічно мають бути втілені у формі сонатного *Allegro*. Проте, будова Першої частини Концерту нетрадиційна для класичного варіанта жанру. В даному випадку перед нами своєрідні оркестрові варіації: тема та тринадцять варіацій. Насиченість музичної тканини поліфонічними прийомами, серед яких імітації, простий та складний контрапункт, відсилає до жанру чакони. Отже, у Концерті відчувається вплив таких вагомих течій музики ХХ століття, як неокласицизм та необароко.

Проте, у композиційній структурі варіацій виявляються риси сонатної логіки. Експозиційний характер теми та перших п'яти варіацій можна розцінювати як відповідний розділ монотематичного сонатного *Allegro*. В ньому музична тканина поступово доповнюється новими інструментальними партіями, детермінованими композицією фуґи.

В контексті сонатності можливо пояснити й вступ солюючого інструменту не з проведення основної теми, а з контрапункта до неї, що може розцінюватися як побічна партія. Велике значення партії альту для розвитку теми в перших трьох варіаціях підтверджується її поверненням до репризної зони Першої частини. Варіації з шостої по дев'яту, в яких здійснюється активний тематичний та драматургічний розвиток, образні трансформації теми, складають зону розробки. Слід додати, що *Cadenza* соліста в даному контексті знаходиться на межі експозиції та розробки, а не на порубіжжі розробки з репризою, як у класичних зразках концертного жанру.

Третій розділ, що складається з десятої по тринадцяту варіації, має функцію репризи, де відбувається повернення звуковисотності тематизму, темпу, а також поступове «відключення» інструментальних голосів.

Пріоритетне формоутворююче значення в побудові частини має симетрія. Геометричні пропорції зустрічаються у старовинній поліфонічній музиці доби Відродження та складають арсенал творчих методів авангардних напрямків музики ХХ століття.

Окремо слід звернутись до тематизму частини: тема виростає з короткого ключового першомотиву, що має у собі в згорнутому вигляді імпульс до подальшого розвитку. Основними прийомами тематичного розвитку стають остинатність та варіантність, притаманні фольклору.

Тональність в традиційному класичному вигляді в Концерті відсутня. Для композитора більш важливою є звуковисотність. Поява елементів тональності у творі має значення символу та використовується як носій образного змісту, наприклад, у темі. В інших випадках паралелі з тональним планом виникають в деяких поліфонічних епізодах, що обумовлено жанром фуги, та у співвідношенні розділів сонатної форми.

Пріоритет в організації музичної тканини належить категоріям часу і простору. Звідси скрупульозна увага композитора до метроритмічної складової музики: в центрі уваги митця тривалість кожної ноти та паузи. Часта зміна метричного розвитку упереджує виникнення періодичності, та сприяє вільному і гнучкому розгортанню музичної думки – саме таким чином багатоголосна звукова палітра складається з переплетіння горизонтальних ліній. Носієм же просторовості є звукова вертикаль. Як драматургічний прийом використовуються щільність та насиченість фактури, а на кульмінаційні зони припадає концентрація сонорних ефектів.

Аналіз твору концертного жанру потребує ретельного розглядання співвідношення партій соліста та оркестру. Насиченість технічними труднощами та наявність великого сольного розділу (п'ята варіація) в партії солюючого альту, а також оркестрових епізодів без участі соліста, відповідають вимогам жанру інструментального концерту. Це є співзвучним з традиційним чергуванням *tutti – soli* у старовинних докласичних *concerto grossi*. Додамо: оркестр, складений з партій солюючих інструментів, викликає асоціації з хорами в операх М. Мусоргського (наприклад, “Борис Годунов”), на що В. Бібік вказує у партитурі Концерту. Протиставлення партій виконавців у його творі не набуває конфліктності. Партія соліста часто сприймається як частина диференційованої інструментальної маси. В драматичних розділах

партія оркестру, перетворена на сонорний пласт, нерідко є носієм суворої образності.

Таким чином, для втілення власної драматургічної концепції композитор використовує широку палітру засобів, притаманних як старовинній і сучасній професійній музиці, так і фольклору.

Другу частину – *Allegro ma non troppo. Animato* – автор об'єднує з Першою ремаркою *attacca*. Останній звук «с» Першої частини у виконанні солюючого контрабасу, стає «гармонічною» опорою Другої. Її початок проголошує удар там-тама. Остинатна педаль басових струнних та фортепіано на терції «с» – «е» формує ладове відчуття *C-dur*. Тобто, між частинами Концерту виникає ладовий контраст. Проте, *tremolo* оркестрових альтів порушує «світлу» гармонію. Їх репліки *ostinato* набувають зловісного механічного колориту завдяки чергуванню штрихів *sul ponticello* та *ordinari*. На цьому сонорному тремтячому та суворому фоні виникає тема соліста (ц. 15), народжена з невеликого двотактового мотиву *circulatio* («h» – «a» – «g» – «fis» – «g» – «a» – «h»). Його закінчення підкреслюється гармонічною терцією «g» – «h» в партії скрипок (*quasi G-dur*), створюючи у звуковій палітрі своєрідне політональне нашаровування.

Метроритмічні умови теми змальовують оберти колеса. Мотив, що складається з восьми тривалостей, починається зі слабкої долі. Спустившись донизу, він розпочинає зворотній рух, з прискоренням у тріольному групуванні та, досягнувши вихідної точки, завмирає, та невдовзі відновлюється знов. Тема альтя складається з повторень *ostinato* основного мотиву *circulatio*. Третє проведення – варіантно розширюється у часопросторі: квадратний метричний розмір 4/4, що встановлюється на початку Другої частини, починає деформуватися тридольними розмірами. Поява метру 6/4 (ц. 15) відповідає розширенню інтонаційного діапазону зворотнього оберту «колеса», який досягає звуку «cis», а в наступному такті (3/4) зупинення руху подовжується у часі появою стрибка на звук «g». Так створюється ефект

посилення обертового руху, після чого інерція робить неможливим миттєве гальмування.

Друге проведення теми відновлює остинатний рух обертів (ц. 16), а третє повторення мотиву досягає звуку «е» другої октави. Наступні оберти теми також переміщуються на цю висоту (ц. 17). Гул оркестрової сонорної педалі наповнюється дисонансними співзвуччями, вносячи емоційну напругу та драматичну образність.

Швидкість поступово прискорюється, мотиви «стискаються» у часі завдяки зменшенню тривалостей – з'являються шістнадцяті (ц. 17). Загальне *accelerando* відповідно збільшує час гальмування. Епізод *Animato* стає кульмінацією попереднього розвитку теми та завершується звуком вібрафону, що колоритно вирізняється на фоні загального звучання оркестру (ц. 18).

Новий цикл колоподібного руху (ц. 19 – 20), позначений поверненням основного темпу, варіантно повторює етапи попереднього остинатного ходу (ц. 16 – 18). До сонорного звучання оркестру додається важкий рівномірний поступ терцій фортепіано. Після досягнення чергової кульмінації загальний рух зупиняється та завмирає – *calando* (ц. 21).

Розділ *Andante* (темп за метрономом визначений як чверть дорівнює 80 – 84) експонує контрастну ліричну образну сферу, хоча нової теми не виникає (ц. 22). Втім, з основним мотивом *circulatio* відбуваються специфічні перетворення: його поява в партії соліста відмічена ремаркою *dolce* та тихою динамікою. В партії скрипок зникає штрих *sul ponticello*, повертаючи інструментам «живі» голоси. Коливання *arpeggio* віолончелей, тембр трикутника і тарілки, флажолет п'ятої скрипки створюють казковий нереальний колорит.

Контраст двох образних сфер – остинатного руху та ліричного висловлювання – відповідає основним темам сонатного *Allegro* як головна та побічна партії. Втім цей контраст створений перетворенням єдиної теми.

В наступному епізоді *Allegro* відновлюється швидкий рух. Основна тема в партії соліста деформується та викладається у дзеркальному оберненні. В

оркестрі розробляються квартові інтонації з ліричного розділу, до ансамблю яких поступово приєднуються всі інструментальні групи. Вступ оркестрових голосів змальовує рух від низького регістру догори. Виникає враження, начебто «заводиться» гігантська машина. Загальний рух поступово прискорюється. Драматургічне зростання призводить до кульмінації – *Animato*, в якій, подібно до Першої частини Концерту, в партії альту виникають подвійні ноти – терції, що зливаються з оркестровими кластерами.

Повернення ліричної образності попереджається появою тембру вібрафону (ц. 27). Попри те, що в Другій частині вказаний інструмент виникає в ліричних епізодах, його використання в оркестрі не є облігатним та не набуває значення лейттембру. Композитор у партитурі надає варіант оркестровки, в якій вібрафон відсутній.

Основна тема в партії соліста лунає в другій октаві на фоні статичної оркестрової педалі, звучання якої прорізається інтонаційними стрибками-спалахами, що виникають як перегукування скрипок. Розвиток теми несподівано призводить до невеликої мінорної кульмінації *Allegro. Agitato* (ц. 28). Стрибки-спалахи в партії альту перетворюються на емоційні репліки. Заключні низхідні інтонації додають музиці відчуття приреченості. Втім, смуток героя нетривалий. Лірична казкова тема повертається у мажорному забарвленні (*Andante*), спрямовуючи свій рух догори (ц. 29). З квартової низхідної інтонації, яка вперше з'являється у ліричній темі, виникає новий тематичний елемент піднесений і зворушливий – «тиха» кульмінація (ц. 30). Партія соліста поступово «розчиняється» в трелях та завмирає. Авторська ремарка – *Pastorale* – розкриває образний зміст ліричної царини частини, що оспівує природу. Таким чином, контраст механічного руху та лірики набуває рис співставлення двох боків світу – штучного і природного. Їх втілення за допомогою перетворення однієї теми вказує на ідею єдності.

Основна тема епізоду *Allegro* деформується: в партії соліста інтонації *circulatio* зникають, перетворившись на трелеподібні кружляння (ц. 32). В

оркестрі виникає тріольна пульсація, що все більш починає нагадувати вальс. Відбувається поєднання образів руху та лірики в сфері жанровості.

В кульмінації напруга партії соліста при підтримці *tutti* зростає, діапазон поширюється та сягає третьої октави. Після виникнення в оркестрі нової низхідної теми – *Meno mosso*, до неї приєднується солюючий альт і відбувається загальний мелодичний «спуск». Партія альту зникає в останній трелі, ініціатива ж подальшого музичного розвитку переходить до оркестру.

Стверджувальні повторення звуку «*d*» на динаміці *fff* проголошують тріумфальне повернення в партіях скрипок та альтів теми Першої частини – *Sostenuto*, яка позбавлена свого первісного мінорного забарвлення і лунає в тональності *D-dur* (ц. 39). Елементи теми, як відлуння, в нону проводяться в партіях альтів, їм в терцію відповідають віолончелі. Ніби спомин, слідом за темою Першої частини виникає лірична тема Другої у виконанні солюючого альту. Вона звучить на фоні флажолетів першої скрипки та засурдинених струнних. Динаміка стає все тихішою. І ось знов, ніби марення, в партіях скрипок у верхньому регістрі з'являється тема Першої частини (ц. 44). Завершується Концерт ледь чулим перегукуванням соліста з оркестром, звуки яких розчиняються та зникають у просторі.

Таким чином, у Другій частині Концерту знаходить продовження ідея варіацій з Першої частини. Проте, варіаційність поступається місцем іншим принципам драматургічної будови. Форма частини відбиває логіку розвитку від контрасту до синтезу. Послідовність трьох розділів: остинатний рух – пастораль – жанровість є своєрідною проекцією логіки сонатного циклу. Отже, відбувається згортання циклічності в одночастинність, що сягає корінням в творчість композиторів-романтиків. Означена тенденція в масштабі всього Концерту підтверджується поєднанням частин авторською ремаркою *attacca*, ремінісценціями теми Першої частини у *Coda* Другої, що надає певної симетрії композиції циклу. Чергування різноманітних за образністю епізодів є своєрідним втіленням принципу концертування.

4.3. Симфонізації жанру в українській альтовій творчості: Концерт-симфонія Валентина Бібіка для скрипки й альту з камерним оркестром, ор. 61

Наприкінці XIX століття в процесі розвитку концертного жанру виник його симфонізований різновид, характерною рисою якого є проникнення в концерт симфонічної драматургії, підвищення ролі оркестру. Подвійна назва Концерту-симфонії Валентина Бібіка, створеного 1986 року і присвяченого Ігорю Блажкову, чітко вказує на рівноправне співіснування рис концерту та симфонії. Тричастинна будова циклу відповідає саме жанру сольного інструментального концерту. Присутність двох солістів – скрипки та альту – пов'язана з традицією докласичних подвійних концертів. Проте, склад оркестру, у порівнянні з автентичним камерним, значно розширений. Окрім струнних (*soli*) та фортепіано, автор увів до партитури чималу кількість партій ударних: *Triangolo, Piatto sosp., 3 Tom-toms, Gr.Cassa, Tam-tam; campanelli, campan t.*, що відразу налаштовує на сприйняття неординарної тембрової палітри твору.

Перша частина – *Comodo* – відкривається експонуванням в партії солюючої скрипки теми – ключового мотиву твору (т. 1 – 6). Висхідний мотив з великої терції та чистої квінти і низхідної малої терції проголошується двічі. Наступний мотив – чергування низхідного ходу на велику секунду та висхідного на малу септиму з подальшим спуском по звуках зменшеного тризвуку, що закінчується ходом на збільшену терцію. Завершується тема низхідним зітханням (мала терція). Такий мотивно-інтонаційний склад теми вказує на речитативно-декламаційну природу.

Тональність в її класичному розумінні в творі відсутня. Гармонічна вертикаль оркестрової педалі організовується по звуках скрипкового монологу. Статика гармоній порушується вкрапленням інтонацій паралельних терцій.

Альт-соло вступає з цією ж темою, зі звуку «*as*», на якому закінчується проведення теми скрипкою. Така послідовність вступу голосів наближається

до експозиції фуги. Світлого забарвлення темі надає прозоре звучання оркестру. У педальних акордах поєднуються прийоми гри із сурдиною та без неї, *tremolo*.

Експозиція основної теми солістами повторюється двічі. У другому проведенні в партії солюючої скрипки тема поступово починає драматизуватись завдяки розвитку останнього мотиву та досягнення більш високого регістру (ц. 3). Вступ альту нашаровується на голос скрипки (ц. 4). Таким чином, партії солюючих інструментів поступово наближуються по горизонталі, перетворюючись на контрапункт (т. 5, ц. 4). Переплетіння звукових ліній, що безперервно злітають та опадають, нагадує графічну проекцію ДНК. Контрапункт скрипки народжується з низхідної інтонації основної теми.

Дисонансність мало-помалу зростає, сонорні пласти охоплюють весь звуковий простір, підводячи до першої невеликої кульмінації (ц. 7). *Ostinato tremolo* на інтонації септими додають відчуття рухливості. Після кульмінації звучність швидко стихає. Першу драматургічну хвилю підсумовують віддалене дзвоніння (ц. 8).

Друга хвиля розвитку ілюструє повільний підйом по регістрах – ніби з глибини, видозмінена тема лунає у віолончелей із контрабасами у супроводі басового регістру фортепіано. Тема в оркестрі прискорюється, до загальної хвилі динамічного та драматургічного нагнітання приєднуються емоційні висловлювання альту (*Piu mosso*), а за ним і солюючої скрипки. Оркестрова партія впродовж діалогу солістів все більш перетворюється на гудіння, єдиний сонорний шар, створюючи ефект хаосу. Співвідношення звуковисотності проведення тематизму в партіях солістів зберігається відповідно експозиції, але переміщується на півтон уверх («*d*» – «*as*» та «*h*» – «*dis*» відповідно). Змінюється порядок вступу голосів. Партії альту та скрипки в ансамблі контрапунктують. Багаторазове проведення та імітаційне повторення мотивів теми обертається на *stretta* (ц. 11). Тобто, композитор використовує засоби організації форми та драматургії поліфонічної музики.

Динамічний діалог-непорозуміння солістів вінчається світлою кульмінацією – апофеозом, в якій альт та скрипка «співають» мотив низхідних терцій. Поступово напруження спадає, динаміка стихає. Скрипка, нібито не в змозі схаменутися, продовжує повторювати піднесені висхідні інтонації (ц. 12 – 13), але підкорюється низхідним спокійним мотивам промови альта.

Завершується друга драматургічна хвиля загальним завмиранням (*morendo*), в яке тихо вступають репліки гобоя соло. Жалісний тембр гобоя доповнює новий образ, що з'являється в партії солюючого альта. Жалібний мотив-причитання (*ostinato* одного звуку з низхідним ходом на малу секунду *lamento*) контрапунктує експресивним злетам скрипки *Andante* (ц. 14). Загальна тиха динаміка надає інтимності цьому діалогові, особливої проникливості.

Партії скрипок оркестру будуються на інтонаціях першої теми частини. Педальні гармонії низьких струнних і фортепіано, флажолети та *tremolo* створюють ефект об'ємного звукового простору. Однак знов звучання стихає, немов, розчиняється. Загальне заціпеніння порушується «хвилюванням» віолончелей *con moto* – квінтальні коливання на звуках збільшеного тризвуку (ц. 16). Статика перетворюється на рух. Поступово, до віолончелей приєднуються оркестрові альти та скрипки. Рух стає більш напруженим і драматизується, змальовуючи тяжкий підйом з низького регістру в височину. Солюючий альт не вирізняється із загального звучання (ц. 17, т. 8). Поступово терцієва інтонація в партіях альта та скрипок перетворюється на *quasi* дзвони. Динаміка зростає, темп прискорюється. В кульмінації з оркестром поєднуються експресивні *arpeggio* солюючої скрипки (ц. 20).

Подальша драматизація музичної тканини є імітаційним проведенням мотиву головної теми оркестровими альтами з віолончелями та другими скрипками на фоні інтонації терції струнних і солістів (ц. 21). Апофеозом цієї драматургічної хвилі стає дзвоніння (ц. 23) та просвітлений хорал струнних. Поволі звучність завмирає, поступаючись місцем «виходу» солістів. Їх просвітлений ліричний дует побудований як діалог: розспіваним низхідним

інтонаціям скрипки відповідають висхідні у альта (ц. 25). Кожного із солістів «підтримують» голоси з оркестру. Так, репліки скрипки імітуються у фортепіано, а контрабас підтримує солюючий альт. Великий ліричний епізод розгортається доволі повільно, поволі спрямовуючись до кульмінації *Andante* (ц. 28). Голоси солістів «розчиняються» в загальному звучанні сонору оркестру.

Повертається тема жалісного епізоду з солюючим гобоєм (ц. 29). Проте партії солістів змінюються ролями: тепер *lamento* 'зна інтонація скрипки, яку імітаційно повторюють оркестрові альти, намагається вгамувати експресивні злети альта. Таким чином, вочевидь використання композитором складного контрапункту. Після кульмінації солісти приходять до взаєморозуміння та «співають» ансамблем. Умиротворенням завершується Перша частина Концерту-симфонії. Звуки немов розчиняються у просторі: де-ніде мережать окремі інтонації фортепіано, трикутника, скрипок.

Отже, Перша частина Концерту будується з драматургічних хвиль, що організуються в два блоки, кожний з них відокремлюється від наступного загальним затиханням динаміки. Їх упорядкованість має риси сонатності: вступний розділ є експозицією основної теми-образу та солістів. Орієнтація композитора на до-сонатні жанри проявилась у зверненні автора до фуґи. Проведення ж головної теми обома солістами по черзі двічі натякає на традиції подвійної експозиції у класичних концертах. Експозиція конфлікту відбувається у другому епізоді: розгортаються спрямований вгору музичний образ «надії» та діалог солістів – «символ непорозуміння», який в процесі розгортання призводить до дуєту-згоди. Третій, підсумковий, образ виникає в епізоді жалю з солюючим гобоєм.

Другий блок епізодів розпочинається появою активного образу руху, що енергійно розвиває мотив підйому до верхнього регістру. При цьому роль солюючих інструментів незначна – на перший план виступає оркестр. Усе це асоціюється з розробкою сонатної форми. Діалог з другого епізоду (побічної) в другому блоці розростається до самостійного розділу, але тут він вже

позбавлений конфліктності, тому являє собою початок репризи. Підкреслимо, що протягом майже всієї Першої частини роль оркестру зводиться до створення звукового простору.

Друга частина – *Adagio* – відкривається великим соло альтя. Тема виникає з висхідної інтонації основної теми Першої частини. Вдруге, на тритон вище, тема експонується солюючою скрипкою на фоні пунктирного супроводу альтя, буквально повторюючи дванадцять тактів (ц. 35). Скрипкове проведення більш драматичне: тема швидко «злітає» в високий регістр, виникають широкі стрибки, тріольні ритмічні фігури. Зростанню напруження сприяє й поява подвійних нот в партії альтя. Монолог скрипки швидко досягає своєї кульмінації, до солістів приєднується оркестр *Agitato* (ц. 36), підхоплюючи естафету пунктиру. В партії солістів відбувається активний діалог, побудований як канон. Третє та четверте проведення теми проходять в оркестрі (низькі струнні з фортепіано та скрипки, ц. 37 – 38). Нашарування оркестрових голосів створюють справжній звуковий сумбур.

В наступному епізоді партіями солістів репрезентується нова тема, доволі експресивна та агресивна, з «рваними» інтонаціями, широкими стрибками та тріольним ритмом (ц. 39). Промова дуету солістів, насичена імітаціями, триває на фоні трелі низьких струнних, акордових реплік скрипок та поодиноких ударів *Tam-tam*, що нагадають постріли.

Великою загальною паузою відокремлюється від попереднього розділу повернення репризи першої теми *Tempo I* (ц. 43). На монолог скрипки *con sordino* на фоні педалі струнних з фортепіано нашаровуються рідкі емоційно піднесені репліки солюючого альтя. Надреального характеру додають музиці флажолети скрипок. Драматургічні лінії двох солістів самостійні: якщо в партії скрипки напруження поступово занепадає, то у альтя навпаки – бурлять емоції, й їх затухання триває довше. Дуєт солістів – це, по суті, монологи двох самотніх. Завершується Друга частина зловісною *tirata (Tam-tam)* на фоні педалі. Таким чином, тричастинна репризна будова Другої частини з контрастним центральним епізодом традиційна для повільних частин сонатно-

симфонічного циклу. Розгорнуті соло альт та скрипки в першому розділі, цілком оркестровий середній епізод – атрибутика концертного жанру, ознаки концертування.

Третя частина (*Largo*) – повільний фінал з елементами жанровості. З перших тактів велике фортепіанне соло експонує образ *circulatio*, яке поволі підхоплюють солююча скрипка (ц. 48) та альт (ц. 49). Поступово порушується квадратна метрична пульсація (5/4, 3/4). В оркестровому супроводі виникає пунктирна тема, яка посилює відчуття вальсовості. Обидва мотиви (*circulatio* та пунктирна тема) викладаються в партіях солістів у контрапункті (ц. 50, 51). Ключова інтонація супроводу – *ostinato* мелодичної терції. Провідна роль «акомпанементу» належить партії фортепіано.

Епізод *Andante* – вальс (ц. 53). Тема, що кружляє (*circulatio*) в розмірі 3/4 знов експонується в партії фортепіано. Легкість та ефект «літання» музиці додає тембр дзвоників. Тема вальсу підхоплюється солістами – викладення каноном створює відчуття безперервності кружляння (ц. 54). В процесі розгортання теми ліричне забарвлення набуває драматизму – мотив *circulatio* переміщується в низький регістр фортепіано, а партії солістів «деформуються» широкими дисонансами стрибків (ц. 57). В результаті вальс стає все більш важким і грубим. Кульмінацією є проголошення теми вальсу в октавному викладенні – ансамбль солістів імітує фортепіано з ударними. До ремарки *Pochis, meno mosso. Pesante* композитор дає пояснення, що вона стосується не темпу, а характеру музики. Грандіозна кульмінація призводить до виникнення нової теми *Larghetto* – оригінального граціозного та витонченого вальсу-дуету скрипки й альт, своєрідного гімну ліриці (ц. 65). Вальс-гімн поступово «розчиняється» в оркестровій фактурі.

Повернення першої вальсової теми-кружляння у фортепіано та солістів *pizzicato* (ц. 68) супроводжується цікавим авторським винаходом: в партіях альт та скрипки відсутні тактові риси, що вирізняє їх партії від загального звучання оркестру – ніби, пара танцюристів віддаляється, усамітнюється, поступово зникаючи. Несподівано виникає низхідна інтонація жалю у

«самотнього» гобоя (ц. 69) і кружляння вальсу плавно щезає. Як відлуння, спогад звучить мотив кружляння у віолончелей в низькому регістрі (ц. 72).

На зміну танцю з'являється нова тема *Andante* – ліричне висловлювання скрипки каноном підхоплює альт. Піднесений загальний характер музики підкреслюється авторською ремаркою *Spiritoso*. Проте поступово тема солістів зникає, залишаючи самотній голос гобоя, що лунає на фоні сонорної педалі оркестру (ц. 79).

В кодї (*Comodo*) альт та скрипка проводять по черзі початковий мотив теми Першої частини, створюючи таким чином тематичну арку і об'єднуючи цикл. Завершується твір ремінісценцією в партії фортепіано теми вальсу-кружляння. Отже, фінал по праву можна назвати апогеєм лірики. В контексті циклу, жанровий фінал відповідає концертній традиції.

Оркестр в Третій частині диференційований. Фортепіано набуває самостійної функції носія образності, тоді як інші інструментальні групи створюють сонорний звуковий простір. В. Бібік як митець свого часу використовує широкий арсенал музичних засобів задля відтворення власної художньої концепції. В цілому, образна драматургія циклу – лірико-оптимістична.

Індивідуалізація концертного жанру переконливо й яскраво відчувається в Концерті-симфонії для скрипки, альту й камерного оркестру ор. 61 В. Бібіка. Цілком логічним видається використання композитором у Подвійному концерті контрапункту, імітації, *stretta*, канону, властивих стилю бароко. Поєднання поліфонії з особливостями розвитку сонатної форми сприяє динамізації твору. Масштабність ідей, майстерно організований в межах камерного оркестру звуковий простір, рольова функція окремих інструментів підтверджують правомірність назви – Концерт-симфонія.

Висновки до Розділу 4

У розглянутих творах репрезентовано різні творчі настанови двох видатних митців. Концерт для альту та камерного оркестру Д. Клебанова

продовжує традицію тлумачення інструменту, як сумного та похмурого, що відповідає ностальгічному погляду автора на довгий, багатий значними подіями життєвий шлях. Філософське осмислення ретроспективи виходить за межі особистісного характеру, виразником якого є солюючий альт, що знаходиться в активному діалозі з оркестром, виконуючим різні амплуа – опонента, «однодумця», колористичного фону. Ретельна інтонаційна розробка тематизму як в партії соліста, так і оркестру сприяє яскравому втіленню головної ознаки жанру – концертування. Альт репрезентований винятково професійно – як блискучий віртуозний сольний інструмент з багатими тембровими можливостями. Широкий спектр засобів художньої вражальності охоплює сміливі тональні співставлення, атрибутику сонористики, алюзійність тощо. Різноманітна, насичена та динамічна образна сфера створює відчуття театральності. Масштабність драматургічної концепції твору стали детермінантами симфонізації Концерту.

Два опуси для альту, що належать В. Бібіку, демонструють різні підходи до жанрового інваріанту. В опусі № 53 убачається орієнтація композитора на традиції бароко в аспекті форми, поліфонічних прийомів, але в той же час твір насичений авангардною атрибутикою ХХ ст. Велике драматургічне значення мають сонористичні засоби виражальності, оригінальні темброві поєднання.

Подвійне жанрове ім'я – Концерт-симфонія для скрипки та альту з оркестром ор. 61 – вказує на синтез. Наявність двох солістів відсилає до традицій докласичних подвійних концертів. Тематизм обох опусів є важливим елементом майже тотальної організації музичної тканини, її звуковисотності, має речитативно-декламаційну природу, та виростає з перших ключових мотивів, які містять у згорнутому вигляді імпульс до подальшого розвитку, що є характерною ознакою стиля автора. В центрі уваги митця тривалість кожної ноти та паузи. Часта зміна метру упереджує виникнення періодичності, сприяючи гнучкому розгортанню музичної думки. Превалювання сонорного звучання, концентрація якого припадає на кульмінаційні зони, надає просторового ефекту.

Якщо опус Д. Клебанова – це своєрідний особистий «погляд у минуле», то Концерти В. Бібіка позбавлені інтимної сповідальності, спрямовані у майбутнє.

РОЗДІЛ 5

СИМФОНІЗАЦІЯ ЖАНРУ КОНЦЕРТУ ДЛЯ АЛЬТА ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ГЛОБАЛЬНИХ ЗМІН У ДІАЛЕКТИЦІ ВЗАЄМИН ЛЮДИНИ І СВІТУ

5.1. Продовження постромантичних традицій в Концерті для альту та симфонічного оркестру Євгена Станковича

Самобутність композиторської концепції та драматургічних рішень, ідейно-сміслове наповнення й інтонаційна виразність Концерту для альту та симфонічного оркестру (1999) видатного сучасного композитора Євгена Станковича привертає по всьому світі пильну увагу відомих виконавців, серед яких такі імена, як Андрій Війтович – концертмейстер групи альтів Лондонського Королівського театру Ковент Гарден та всесвітньовідомий альтист Данило Райський (Голландія).

Тлумачення композитором одного з пріоритетних інструментальних жанрів – концерту – відповідає пізньо- та постромантичним тенденціям ХХ століття, що відходять від традиційного тричастинного циклу, притаманного класичному концерту, обмежуючись одночастинною композицією. Концерт відкриває невеликий монолог-епіграф соліста, що на динаміці *piu f*, експонує ключові експресивні інтонації: широкі дисонантні стрибки по малих септимах, гостроту та напруженість яким додає вишуканий метроритм (чергування розміру, дуолей та тріолей, пунктир, синкопи). Драматичному монологу альту відповідає оркестр (*Molto lento*), окреслюючи нову образну сферу ліричної медитації. Холодний тембр альтової флейти, яка обіграє низхідні секундові інтонації на фоні низьких струнних, немов, сковує, заморожує динамічний рух музики, запропонований солістом. Ніби блиск криги, або далеких зірок, з'являються звуки челести (остинатна квартова вертикаль, т. 15 – 16 партитури), доповнюючи образ холодної статичності [110].

Контрастним протестом стає наступна поява солюючого альту (т. 17), повертаючи початковий темп та ключові драматичні інтонації монологу-епіграфу. Оркестрові барви (педаль струнних, вкраплення литавр та челести)

додають цьому монологіві суворого колориту. Інтимний характер висловлювання соліста підкреслюється авторською ремаркою *rubato*. Тема активно розвивається, набуваючи то ліричних відтінків, то драматизується, досягаючи гострого напруження. Наприклад, у партитурі завдяки використанню дзвонів створюється нерішучий, безпорадний образ героя, який не в змозі протистояти долі (т. 32 – 35). Йому контрастує драматичний епізод монологу віолончелі, що змінюється при появі у верхньому регістрі партії соліста надривною лірикою (т. 36 – 37). Експресивному висловлюванню альту недовго «співчуває» приєднуючись солюючий гобой, знов повертаючи соліста до ключового драматичного мотиву, напруженість та дисонантність його звучання зростають завдяки збагаченню фактури подвійними нотами (т. 45 – 47). Драматичним реплікам соліста оркестр відповідає «хвилями» лірики, на гребні котрих лунають жалісні *glissandi* альту (т. 49, 52). Таким чином, монолог-епіграф соліста із самого початку перебуває в активній тембровій, діалогічній, драматургічній розробці, створюючи контрастні образи та співставляючи їх.

Час панування лірики настає зі зникненням партії соліста та появою у партії англійського рожка задушевної мелодії *molto cantabile* (т. 53 – 56), підхопленої солюючим фаготом. Соліст, немов намагаючись порушити власними драматичними репліками загальний ліричний настрій, створює специфічну двопланову драматургію, що стає своєрідним деструктивним елементом. Образні пласти розподіляються між двома групами виконавців: оркестр є носієм лірики, а солюючий альт, звучання якого підсилюється арфою, – драматизму. В процесі розгортання музика поступово драматизується: до розвитку даної образної сфери приєднується флейта, вступаючи у діалог із солістом, а потім – і весь оркестр, зводячи лірику нанівець.

У черговий раз музична естафета продовжується монологом альту (т. 78 – 90). Проте, в його основі міститься ключовий дисонуючий мотив, в даному проведенні з'являється нова інтонація низхідної терції, яка є

елементом ліричного висловлювання, причитання, пронизаного почуттям безнадійності. Репліка оркестру *Molto lento* резюмує відповідь на безпорадний монолог соліста. Прискорюючись (*piu mosso*), вона драматизує музику, розвиваючи мотиви жалю та плачу, повторюючи висхідні репліки соліста з попереднього монологу. Підсумком драматургічного розвитку, як *post scriptum*, є проведення висхідних реплік солюючим альтом *pizzicato*, який ніби «втратив» свій голос і можливість природно співуче висловлюватися (*Largo*, т. 107 – 110). Проте заціпеніння соліста триває недовго, і завершується *Largo* стверджуючою низхідною реплікою *arco*, знаменуючи початок нового етапу боротьби.

Дієвий розділ *Allegro* розпочинається ударними та струнними *pizzicato*, що обіграють ключову інтонацію висхідної та низхідної септими. З цією інтонацією (у збільшенні) вступає і солюючий альт (т. 117). Виразність та значущість появи соліста підкреслено авторськими ремарками *rubato*, *molto espressivo*. Монолог має лірико–драматичний характер. Йому вторить естафета реплік гобоя, англійського ріжка, кларнета та флейти, схожих на вигуки «золотого півня» (т. 130 – 139). З появою соліста (*marcatissimo*) в ансамблі з *pizzicato* струнних розпочинається наступний етап драматургічного розвитку дійової, драматичної образної сфери (т. 140). Розвиток триває за хвильовим принципом: кульмінацією першої хвилі є перегуки струнних та дерев'яних духових на пронизливому мотиві «золотого півня» (Третій акт опери «Золотий півник» М. Римського-Корсакова).

Друга хвиля приводить до більш значної та сумбурної кульмінації, в якій трелі соліста, струнних та дерев'яних духових пронизує тритонова тема валторн (т. 176). Оркестрове *tutti* перетворюється на єдиний сонорний звуковий пласт. Поступово напруга знижується, хроматичні пасажі флейти пікколо та кларнета розчиняються в педалі струнних та зникають, ніби залишаючи соліста на самоті підсумовувати наслідки попереднього розвитку (т. 193 – 195). Безпорадності музиці надає жалісна репліка гобою в короткому оркестровому епізоді *Largo* (варіант епізодів *Largo*).

Втім, як покора долі заціпеніння є короткочасним: наступна розгорнута та більш агресивна, третя хвиля драматичного розвитку є основним етапом боротьби (*Allegro*, т. 202). Оркестрова фактура набуває вигляду механічного руху, підкресленого тембром маримби та дисонуючими співзвуччями, що нагадують сигнали поїзда. Несподівано рух зупиняється, немов зустрівши на своєму шляху перешкоду і спробу виконавців подолати її (паузи, сигнальні репліки), що призводить до появи емоційно напруженого речитативу соліста (т. 240) на мотиві кружляння. Поступово рух поновлюється, але втрачає єдність та механістичність, партії виконавців перетворюються на діалог. В кульмінації оркестр вже без участі соліста проголошує ключовий мотив Концерту – інтонацію септими (т. 280 – 293).

Обриваючи діалог солюючого альтя з флейтою пікколо (*meno mosso*, т. 294) завдяки використанню автором контрастних оркестрових регістрів, *tutti* надає додаткову напруженість музиці та відчуття просторової порожнечі. Розгортання діалогу призводить до чергового проголошення ключового мотиву оркестром, що не припиняє драматургічного розвитку, досягаючи наступної кульмінаційної сходинки – ліричної кульмінації *Andante* (т. 324). Подібна драматургія, побудована як ланка зі сходинок драматичних хвиль, котрі призводять до кульмінації – ліричного апофеозу, нагадує *Adagio* Спартака та Фрігії з балету А. Хачатуряна «Спартак». Підсумовує ліричну кульмінацію епізод *Largo* у виконанні груп дерев'яних духових (т. 337 – 340). Однак несподівано повертається короткочасний механістичний поступ, на його підґрунті мідні духові проголошують ключовий мотив септими, що набуває рокового значення (*Moderato*, т. 342).

Вельми співуче та експресивне соло альтя (*Largo*, т. 351), якому вторять репліки струнних та дерев'яних духових, створюють образ розгубленості та роздумів про минулу боротьбу й її наслідки. Виникає аналогія з драматургією другої частини Третьої Симфонії Б. Лятошинського, що містить у собі картини спустошеності країни після завершення війни. Ліричний монолог альтя Є. Станкович збагачує репліками струнних і дерев'яних духових на *pp* не

порушуючи сповідь соліста, якому належить провідна роль. Поступово в партії віолончелей вимальовується ключова інтонація септими, після закінчення монологу соліста в епізоді *Moderato* вона набуває активного розвитку в струнній групі оркестру (т. 394). Це й є остання коротка хвиля розгортання драматизму в Концерті. Її розвиток призводить до кульмінації *tutti piu mosso* (т. 396), що на п'ять тактів повертає механічний рух, нагадуючи про невідворотність долі. Після чого знов лунають ліричні висхідні репліки альтя, віолончелі, кларнета, гобою, флейти, скрипок, завмираючи у височині. Раптом, ніби, блищання зірок, в партії високих дерев'яних духових з'являється остинатний рух, пунктиром окреслюючи коло. Оберти зоряного колеса швидко наближуються з поступовим вступом інструментів та зростанням динаміки від *pp* до *ff*. Завершується Концерт проголошенням солістом ключової інтонації септими. Таким чином, фінал твору ілюструє ідею рокової зумовленості та непримиренної боротьби, що буде тривати нескінченно, навіть після вознесіння.

Зазначимо, у Концерті для альтя з оркестром Є. Станковича відчутні деякі паралелі з творчістю Ф. Ліста. Можна углядіти зіставлення з жанром симфонічної поеми Ф. Ліста: зокрема, це, й одночастинна форма, синтез рис різних форм (сонатної і циклічної), але саме концерт є домінуючим, заявленим композитором жанром, тому і позиціонується даний твір як концерт.

Вкажемо ще на одну паралель – програмність. Втім, вона не позначена ані в Концертах Ф. Ліста, ані в даному Концерті Є. Станковича, оскільки є типізованою, прихованою, але не сюжетно позначеною, де в осередкові завжди домінує одна-єдина героїчна особистість. Присутність «головного героя» передбачає використання принципу монотематизму. Як відомо, музика не зображає предметів, явищ дійсності, вона змальовує почуття, переживання, емоції, внутрішні відчуття людини, її відношення до реальності. Протягом розгортання музичного твору, музика спроможна віддзеркалювати різні настрої, думки, погляди, але вона не здатна досягнути предметної конкретності відображення. Інколи, для більшої наочності, композитори

відсилають слухача до художньої літератури або мовних вказівок. У нашому випадку композитор вирішив не полегшувати сприйняття музики аудиторією та не обмежувати образну сферу, він намагається дати спробу сучасному виконавцю та слухачеві самому домислити відтворювальний образ, тому ця програмність і не є позначеною.

В епоху Ф. Ліста стимулом до створення одночастинної форми була «широта художнього кругозору <...>, втілення великих життєвих картин всіх контрастних сторін в існуванні людини» [273, с. 8]. І в наш час можна провести нетрафаретну паралель з тією епохою: в нестандартну одночастинну форму вкладається багатий філософський зміст – і пошук власного «Я», і об'єднання індивідуума з соціумом. Якщо в сонатно-симфонічному циклі кожна частина виконує свою відособлену функцію, то в одночастинній формі багатогранна розробка головної ідеї не переривається, а має наскрізну драматургію. Саме тому композитор і віддав їй перевагу для втілення своїх музичних задумів. Відбиття всього різноманіття значущих, доленосних подій у людському бутті, їх осмислення й є провідною ідеєю творчого натхнення композитора в даному опусі.

Отже, вибір солюючого інструмента обумовив провідні мотиви твору – образи самотності, рокової зумовленості. Похмурий тембр альту в музиці з кінця XIX століття використовувався композиторами для створення саме такої образності. Будова драматургії твору підпорядкована головній ідеї – розладу між внутрішнім світом героя та дійсністю, боротьбі особистості з роком – типовій для романтичної музики. Притаманне жанру концерту протиставлення груп виконавців, в опусі Є. Станковича посилюється наданням солісту й оркестру певних смислових характеристик, розподілом на дві конфліктуючі між собою образні сфери – суб'єктивне висловлювання індивідуума та об'єктивний суворий соціум. Головні образні сфери Концерту експонуються та починають взаємодіяти в умовно позначеному першому розділі твору – *Largo*. Носіями лірико-філософського та рокового образів

виступають солюючий інструмент – самотній герой, монологи-роздуми та речитативи, що протиставляються оркестру – безликій масі, соціуму.

Власне, боротьба розгортається в розділі *Allegro*. Три хвили розвитку, змінюють одна одну, поступово підсилюючи драматизм та напруженість протиборства, з кожним разом переміщуючи його на більш високий рівень емоційної та нервової напруги. В процесі боротьби герой досягає піднесення, але перемога виявляється примарою.

Таким чином, в драматургії одночастинної композиції можливо умовно позначити три великі розділи: філософські – експозиція та *Coda*, наповнені міркуваннями героя-соліста, та дієвий центральний розділ, з активним тематичним розвитком і хвильовою будовою драматургії, що надає йому рис розробки сонатного *Allegro*.

Ідея боротьби двох образних сфер початково закладена в жанрі концерту, до якого звертається композитор. Принцип концертування виконавців яскраво заявлений із самого початку Концерту. Чергування фрагментів концертування соліста та оркестру – типове для *concerto grosso* співставлення епізодів *tutti-soli*. Але партії виконавців, хоча й експонуються по черзі, з перших звуків з'являються з власним тематично-інтонаційним комплексом, що єднає твір інтонаційно-тематичними арками. Отже, формування всього тематизму з ключових лейт-інтонацій-ідей дозволяє говорити про наявність рис монотематизму.

Будова тематизму з поспівок, мотивів, інтонацій та його розвиток (остинатна повторність, варіантність) відповідає традиціям народної музики. Тобто, звернення до класичного жанру, використання елементів класико-романтичної драматургії, поєднується з фольклорними засобами створення та розвитку тематизму, що дозволяє віднести твір до нефольклорного опусу. Цікаво, що композитор приділяє увагу графічному малюнку запису партитури: коло, висхідний та низхідний рух, хвиля, спіраль, ламана лінія, тощо – відповідають змісту драматургічного розвитку. Особливої значущості набуває метроритм, на що вказує різноманітність ритмічного малюнку, часта зміна

розміру, темпових позначок (їх важливість підкреслюється наявністю вказівок за метрономом).

Привертають увагу напрочуд різноманітні функції оркестрової партії. Перш за все, оркестр – носій контрастуючої до солюючого інструмента образної сфери. Але в залежності від музичної ситуації, оркестр грає акомпануючу, звуковідображальну роль, виконує функцію коментаря подій, вступає в діалог з головним героєм-солістом тощо. Тлумачення оркестру в творі Є. Станковича наближується до ролі хору в оперній музиці. Композитор використовує окремі оркестрові групи із них – деякі солюючі інструменти як носії конкретних образів, широко репрезентує різноманітні техніки письма, зокрема сонорні пласти, дисонуючі співзвуччя, елементи поліфонії тощо.

Однією з важливих ознак концертного жанру є демонстрація виконавцями певної майстерності та віртуозності. Партія солюючого альту насичена різноманітними технічними труднощами, але головна проблема, що стає перед виконавцем, полягає у вірному осмисленні драматургії твору. Складність форми, видима подрібненість на маленькі епізоди *tutti-soli* медитативного, драматичного та ліричного характеру в невдалій інтерпретації можуть до перетворитися з глибокого за філософським змістом опусу на не виправдано розтягнуту сюїту з калейдоскопу окремих контрастних епізодів. Тому виконавцю слід дуже уважно віднестися до наскрізної ідеї твору – боротьбі протилежних сил – та прагнути цілком осмислити і відтворити її.

Як справедливо зазначено на офіційному сайті Є. Станковича: «Його вишукана композиторська техніка, детальна поліфонічна фактура та споглядальний ліризм викликає до спогадів стиль епохи бароко, а повнокровна пост-романтична оркестровка додає музиці теплоту та експресію. Творчість Станковича надзвичайна в показі емоційної свободи, досконалої технічної майстерності та гнучкості форми».

Є. Станкович обирає для одночастинного твору не камерний, а великий склад оркестру, що свідчить про монументальність задуму, та перетворює Концерт на симфонічну поему. В центрі драматургічної концепції постать

сучасного «індивідуума», образи самотності та рокової зумовленості. Не випадково, важливе значення набуває тембр дзвонів – символ вічності є характерним для багатьох творів для альту.

5.2. «Музика як філософське одкровення»: Євген Станкович – Симфонія для альту з оркестром (Концерт № 2)

Тенденція до об'єднання в одному творі ознак різних жанрів і форм реалізується не лише появою синтетичних жанрів, таких як концерт-симфонія та концерт-рапсодія, а й виникненням опусів, що отримали дві самостійні жанрові назви, зокрема, – Симфонія для альту з оркестром Є. Станковича, що має й другу назву – Концерт № 2 для альту з оркестром (2004). Подвійна належність до жанрів симфонії та концерту, на яку вказує сам композитор, детермінує наявність у творі різної атрибутики. Риси симфонізації присутні і в Концерті № 1 для альту з оркестром Є. Станковича (1999). Поєднує опуси також одночастинність композицій, створених для великого складу симфонічного оркестру з арфою та значною групою ударних. У Концерті № 2 до складу виконавців додається ще й фортепіано.

Віддалений гуркіт грому як вісник зла, втілений в оркестровому вступі, відкриває розділ *Andante*. Зловісний сонорний звуковий пласт, що нашаровується на тремолоючі ударні, складається з остинатних фігурацій низьких струнних та педалі арфи з фаготами в межах тихої динаміки.

Після лаконічного оркестрового епіграфу вступає солюючий альт (*meno mosso*). Його монолог починається інтонацією запитання – у відповідь, ніби відлуння, звучить байдуже кування зозулі (флейта з англійським ріжком), що «деформує» репліку соліста. Питанню соліста відповідає альт з оркестру. Ліричний герой повторює своє риторичне запитання, яке відлунює вже гобой, а відповідь надає флейта.

Власне монолог соліста починається в такті 18 партитури (6/4). В партії альту з'являються експресивні фрази (широкі дисонансні стрибки, вишуканий ритм), підкреслені ремарками *rubato*, що разом з постійно мінливою метрикою

додають музиці імпровізаційності. Висловлювання розцвічується репліками дерев'яних духових та струнних. Звучання мелодичного контрапункту в високому регістрі (скрипки, флейти) створюють відчуття просторовості.

Монолог поступово драматизується, фрази альту стають все більш настирливими, рух прискорюється (*piu mosso*). Діапазон розширюється, доходючи до третьої октави, динаміка швидко досягає *ff* – це перша кульмінація монолога (т. 54 партитури). Холодний тембр дзвонів акцентує просторову семантику функції оркестрової партії. Таким чином, образне забарвлення партій виконавців, дозволяє уявити самотнього героя, уособленого солюючим альтом, та навколишнього світу, простору.

Проте самотність героя руйнується появою реплік в оркестрі, що контрапунктують альту: скрипки та низькі струнні (т. 40), гобой (т. 43), кларнет (т. 45). Монолог перетворюється на діалог непорозуміння. Соліст жваво реагує на інтонації-прохання дерев'яних духових зміною характеру власних реплік: *legato*, що панувало досі поступається місцем акцентованому *staccato*, плавний мелодичний рух – остинатним арпеджованим зворотам, переривистий колоподібний рух створює відчуття механістичності (т. 44). Дана «механічна» репліка звучить тричі низхідною секвенцією, з кожним наступним проведенням подовжуючись і знов обриваючись: немов обертання колеса, що ніяк не може рушити з місця. Мотив «відлуння» у флейти окреслює повернення ліричного експресивного монологу соліста (т. 47). Підсумовує міркування альту невеликий оркестровий епізод. Репліки інструментів, побудовані на інтонаціях безвихідності, нашаровуються одна на одну (т. 54 – 57).

Друга хвиля монологу соліста повертає діалог з оркестром, в якому напруженим висхідним реплікам альту відповідають низхідні фрази оркестрових партій (т. 58). Монолог швидко динамізується, фактура альтової партії стає більш щільною – викладається подвійними нотами (т. 68), досягає кульмінації, але саму кульмінацію «доспіває» оркестр (т. 74).

Отже, перший розділ Концерту має власну драматургію: відкриваючись невеликим оркестровим вступом, він будується у вигляді двох драматургічних хвиль монологу соліста, поштовхом до розвитку якого є перші фрази «запитання». Оркестр в цьому епізоді грає роль коментаря даного монологу. Оркестрові репліки не вступають в активну взаємодію з партією соліста, залишаючись ніби осторонь. Їх роль спрямована на створення певного настрою музики.

Початок другого розділу – *Lento* – відмічений зміною темпу та метроритму (розмір 6/8; т. 80). Надзвичайно експресивна мелодія альтя, що виростає з *lamento* 'зної інтонації: вальс лунає на фоні остинатного крокування гострих секунд в оркестрі, що нагадують сльози. У розгортання співу соліста періодично вклинюється фатальне звучання низьких струнних, намагаючись порушити ліричний настрій вальсу. Мелодію підхоплює гобой (т. 104). Друге викладення вальсової теми супроводжується хроматичними летючими пасажами кларнета та флейти. Наприкінці співу мелодії гобоєм з'являється експресивна репліка альтя, перериваючи плавний хід розгортання ліричної теми (т. 110).

У скрипок знов звучить мелодія вальсу, але вона втрачає свою танцювальність (завдяки чергуванню розмірів 4/4 та 3/4), деформується ритмічно та інтонаційно, перетворюючись на інтонацію запитання з монологу альтя першого розділу (т. 112), та ніби розчиняється в загальній звучності оркестру. Домінуючу роль в цьому епізоді грає соліст. Його експресивні репліки *detache*, чергуються з низхідними пасажами кларнетів. Раптово звучання оркестру прорізає ремінісценція теми вальсу у труби (т. 118). Подальший драматургічний розвиток повертає монолог з першого розділу. Патетичні репліки соліста драматизуються ударами литавр (т. 121 – 125).

З четвертим проведенням теми вальсу віолончелями та контрабасами контрапунктують репліки монологу альтя, викладені подвійними нотами (т. 125). Незвичайність звукового простору створюється використанням тембру маримби (мотив «відлуння») та прийому *frulato* у флейти. В

кульмінації розділу вальс звучить в партіях мідних інструментів – валторн, труб та тромбонів (т. 129).

Тема, що з'являється в партії солюючого гобоя (т. 146), та яку підхоплює кларнет (т. 151) і флейта (т. 153), – об'єднує в собі інтонації монологу та вальсу. Ліричний спів супроводжується напруженою промовою соліста. До її викладення додається винятково експресивно звучання оркестрового альтя (т. 155). «Відлуння» флейти та флейти пікколо, флажолети струнних, тембр челести та дзвоників створюють навколо співу соліста надзвичайний звуковий простір.

Реприза мотиву «запитання», першої репліки альтя в Концерті (т. 165 та т. 8). супроводжується роковими тремоло ударних. Слідом повертається «грим» з оркестрового вступу. Але, у репризі збільшується фатальне значення епізоду. Звучання оркестру динамізується, зливаючись в єдиний сонорний пласт і завершуючи розділ.

Перша тема розділу *Allegro* вирізняється активним, плутаним та цілеспрямованим рухом шістнадцятими, що постійно переривається паузами. Характер теми автор підкреслює ремаркою *molto agitato*.

Лаконічний епізод *Adagio* виростає з мотиву вальсу (т. 212). Проте лірична забарвленість порушується безперервним «стукотінням» ударних, що стає більш настирливим, темп прискорюється. В розділі *Allegro* лірична тема вальсу драматизується – в кульмінації в партії альтя з'являються подвійні ноти. Короткі репліки соліста чергуються з фразами інструментів оркестру (*piu mosso*; т. 233).

Активний драматичний розвиток породжує кульмінацію *Molto ritmato*: на фоні ритмічного остинато хор міді на динаміці *fff* проголошує синкоповану тему (висхідний мотив). «Роковому» наступу міді відповідають мотив «питання» з монологу соліста, у виконанні дерев'яних духових та високих струнних (т. 261). Дана драматургічна хвиля триває без участі солюючого альтя. Звук дзвонів перериває натиск руху: в кульмінації (*Andante*) з'являється лірична тема – маленький оазис лірики (т. 274 – 275).

Втім знов повертається «фатальний» рух *Allegro* (т. 276). До оркестру приєднується соліст – його відчайдушні репліки, що нагадують мотив вальсу (*rubato, ff*), чергуються з низхідними пасажами оркестру («спалахи»). Натиск «фаталізму» зникає. Але тема драматизується і в кульмінації її проведення підхоплює група міді (т. 296). З проведенням вальсової теми флейтами та скрипками (без соліста) відновлюється зловісний образ (*meno mosso*; т. 305). Безперервність руху ритмічного остинато ударних минає, перериваючись великими паузами.

Грандіозна оркестрова кульмінація імітує дзвони (*piu mosso*; т. 314). Фаготи, валторни, тромбони, туба, низькі струнні проголошують тему вальсу, яка втрачає ліричне забарвлення, та обертається на уособлення «фатуму» (т. 318). Несподіваний «спалах» (низхідний пасаж) обриває музику (т. 324).

Розділ *Molto andante* починається мовчанням всього оркестру (т. 325). Задумовний спів соліста повертає стан заціпеніння початку Концерту. Як спомин про минулі події, з'являється ремінісценція теми *Allegro* (т. 361) та епізод «фатальної» кульмінації (т. 367, 314). Її рух знов переривається мовчанням, яке порушується монологом соліста (т. 380). Завершує Концерт ремінісценція ліричної теми вальсу на *ppp*.

Таким чином, складна одночастинна композиція твору поєднує риси симфонічної драматургії та сонатно-симфонічної циклічності, переосмисленої відповідно до композиторського задуму. Так, три розділи Концерту складаються в двочастинну композицію.

Перша частина – різні боки ліричної образної сфери: філософсько-драматична та танцювально-скерцозна. Вальс виконую подвійну функцію – з одного боку, лірична природа жанрового інваріанта відсилає до лірики, з другого – танцювальність як вона є – до жанровості. Тобто, вальсовий розділ не лише поширює сферу ліричної образності в Концерті, а має значення танцювальної (як менует в симфоніях добетховенського періоду) або скерцозної частини циклу.

Два перших розділи Концерту складаються в симетричну дзеркальну композицію. Деякі особливості будови драматургії дозволяють розгледіти риси сонатної форми. Так, філософсько-драматичний монолог соліста – своєрідна головна партія, а ліричний вальс – побічна. Темі набувають активної розробки вже в експозиції. В процесі розвитку тем виявляються їх спільні риси. З іншого боку, поява «дзеркальної репризи», тем фатального «грому» оркестру та «запитання» альтя, також надають цим темам функціонального значення головної та побічної партій експозиції. В такому випадку, епізоди драматичного розвитку монологу та ліричного вальсу, а також особливості драматургічного розвитку музичного матеріалу можна тлумачити як велику складну розробку. Останній, третій розділ Концерту – сонатне *Allegro*, з відповідною контрастністю тематизму.

Драматургія форми твору спрямована на фінал, про що свідчить й поступове прискорення темпу. В контексті одночастинної композиції, образно-тематичний контраст сонатно-симфонічного типу експонується на початку опусу – це образи «фатуму» в оркестрі та самотній монолог ліричного герою. Даний інтонаційний комплекс лежить в основі всього тематизму Симфонії-концерту. «Дзеркальна» реприза напередодні *Allegro* та ремінісценції в *Coda* – додаткові арки, що скріплюють композицію.

Засоби втілення образності є традиційними для Є. Станковича – монологічність висловлювання соліста, широке використання сонорних та просторових ефектів, застосування відповідного інтонаційного комплексу. Образ кола як нескінченності, що характерний для групи творів філософської спрямованості, тут набуває конкретного, майже матеріального змісту – механічних обертів. На противагу йому знаком лірики виступає вальс.

Основними прийомами розвитку тематизму є варіантність, повторність та остинатність – притаманні народній музиці, в чому виявляється неофольклорна лінія у творчості композитора.

Серед рис, притаманних концертному жанру, в творі можна вирізнити експозицію ключового тематизму оркестром та солістом, активна взаємодія виконавців в процесі розгортання музики, чергування епізодів *solo* й *tutti*.

Симфонія для альтя з оркестром продовжує лінію симфонізації жанру концерту в доробку Є. Станковича, що виявилось і в Першому Концерті для альтя з оркестром (1999), зокрема, на це вказує аналогічна одночастинна будова композиції, внутрішня структура якої змінюється відповідно до особливостей драматургічного задуму. Крім тяжіння до згортання циклу до одночастинності, обидва вказані опуси для альтя мають спільні риси в образній концепції – мотиви фатуму та самотності ліричного героя.

5.3. Діалог із Всесвітом: Концерт для альтя з оркестро Геннадія Ляшенка

Початок творчої діяльності Г. Ляшенко припав на 60-ті роки ХХ ст. Спадщина митця вміщує п'ять симфоній, симфоніети, твори для камерного оркестру, інструментальні концерти [165]. Концерт для альтя з оркестром (2006), що став останнім опусом композитора у цьому жанрі, вирізняється масштабністю, симфонічністю авторського задуму. Введення до складу оркестру фортепіано та великої кількості ударних (литаври, вібрафон, ксилофон, дзвони, трикутник, барабани), використання різноманітних виразних тембрових характеристик звучання вказує на ретельну увагу автора до сонорно-просторових ефектів. Підтвердженням тому є й перший сонористичний акорд оркестру, що відкриває твір («a» – «b» – «h»), розосереджений між струнними, мідними духовими, ударними та фортепіано. Тихе звучання у низькому регістрі, підкреслене тремоло литавр сприймаються не стільки слухом, але, скоріш, відчуються фізично. Акорд стрімко розростається (*crescendo molto*) до різкого *fff*. Тембри вібрафону та дзвонів надають цьому вигуку надособистісного характеру. Засоби запису звукових ефектів запозичені з сонористики. Велика кількість фермат та позначень

«lunga» звуків та пауз порушують рівномірний метричний розмір (4/4), завдяки чому виникає своєрідне відчуття спонтанності й імпровізаційності.

Сольний альт вступає на фоні гудіння відкритих струн роялю. Мотиву – *quasi improvisazione* – луною відповідає перший кларнет. Висхідний мотив по звуках великого мажорного септакорду (з розщипленою квінтою) є інтонаційним зерном, з якого будуть виникати наступні репліки соліста.

Після експозиції альт знов з'являється фатальний рокіт оркестру. Дисонуюча звукова «пляма» виростає, залучаючи до кластерного звучання струнну групу оркестру. Відповідь соліста більш розгорнута і триває впродовж двох звуків. Луна кларнета перетворює соло майже на дует.

Третє протиставлення образів-символів року та лірики, що уособлює оркестрове сонорне звучання та дует альт з кларнетом, є кульмінаційним (ц. 1). Тембри ксилофону і вібрафону, в ансамблі з роялем, мідною групою та «роковими» литаврами, створюють атмосферу просторовості космічного масштабу, на тлі якої репліка дуету лунає особливо тремтливо. Задля посилення ефекту автор використовує в оркестрі трелі у високому регістрі, що завершуються коротким низхідним мотивом-зв'язкою, спрямованою до нової експресивної теми соліста. Її поява відокремлюється зміною метричного розміру (2/4) та вказівкою темпу за метрономом (чверть дорівнює 40). Двоголосний октавний контрапункт в партії альт забарвлюється «підспівуванням» кларнета і фортепіано, завдяки чому виникає колористична гра мінору з мажором.

Варіант «фатального» *crescendo* знов виникає у мідній групі (ц. 2, *senza misura*). Відповідь соліста є достатньо розгорнутою – замість луни кларнета, її каноном повторює фагот.

Сонорний епізод (стор.7) експонує нову образність. Терції тремоло, форшлагги, флажолети, кластери, переважно, високого регістру, тембри вібрафону, флейт, гобою тощо, створюють звукову палітру «голосів природи». Ніби у казці з'являється «головний герой» – солюючий альт. Його ліричну тему (ц. 3) у зменшеному вигляді по черзі проводять перший та другий

кларнети. Такий прийом нагадує старовинний «мензуральний» канон – одночасне проведення поліфонічної теми у збільшеному та зменшеному викладенні. Тема зникає, й звучання сольного альту розчиняється в оркестрі, начебто умовний герой стає лише частиною природи. Як рефрен виникає ремінісценція образів фатуму (ц. 5), що завершується великим низхідним рухом в партії альту і оркестру (*incarlendo*).

Образна насиченість усього попереднього музичного матеріалу, його відносна самостійність та замкненість характеризують великий за формою пролог, у якому експонується подвійна експозиція. Перша – конфліктна: фатум та індивідуум, з наголошенням двоїстості (викладення реплік соліста у дуеті з кларнетом). Друга образна пара прологу позбавлена конфліктності: царює лірико-експресивне начало та пасторальність, а особистість постає частиною природи. Тобто, у пролозі експонуються два типи взаємодії людини з навколишнім світом.

Зміна темпу – *Piu mosso* (за метрономом чверть дорівнює 80 – 90) – сповіщає про початок наступного розділу та виникнення нового образу «руху». Незвично автор групує вісімки в партії тромбонів: 2+3+3 у розмірі 4/4. Таким чином, остинатне повторення висхідної секундової інтонації порушує «квадратність» метру своєрідною тридольністю. Виникає поліметрія, що нагадує свінгування у джазі. Лаконічне соло ударних *accelerando* (4 такти, стор. 17) готує вступ соліста.

Метушлива тема альту (*Allegro*) складається з коротких інтонацій шістнадцятими, ніби «розірваних» паузами (ц. 6). З другого такту до соліста поступово приєднуються оркестрові струнні, імітуючи репліки альту. Поступово дискретна фактура перетворюється на дисонуюче гудіння – голос «героя» губиться серед «натовпу», напруження зростає. До викладення теми залучається оркестр, без участі соліста (ц. 7). Остинатні фігурації перетворюються на метушливий сонорний звуковий шар.

Нова лірична тема, виникаючи після невеликого динамічного спаду (ц. 8), лунає на фоні остинатних терцевих «коливань», що створюють образ

колискової. Сама мелодія немов «витікає» з високого джерела, спадає вниз і знов підіймається вгору, змальовуючи велику дугу. Отже, виникає типова сонатна експозиція дієвості та лірики. В такому контексті розділ *Allegro* набуває значення головної партії, вступом до неї є епізод *Piu mosso*, а «колискова» виконує функцію побічної партії. Поява тремоло, флажолетного звучання струнних, зміна штрихів (*sul ponticello, secco staccato*) порушують затишну статику побічної (6 тактів до ц. 11). Нервовість призводить до зростання драматургічної напруги. Колисковість зникає, поступившись місцем остинатним інтонаціям висхідної секунди, що створює метушливий рух (ц. 12). Інтонації Г. П. знов виникають в партії солюючого альту (ц. 13), проте його супроводжують вже не струнні, а дерев'яні духові, протиставляючи солістові мотиви з теми побічної. Поступово елементи ліричної теми зникають. Оркестрова кульмінація побудована на остинатних повтореннях низхідного секундового мотиву та репетицій у високих струнних і дерев'яних інструментів (ц. 14). Мідь з низькими струнними створюють контрастний повільний підйом з низького регістру, що формує зустрічний рух двох звукових оркестрових пластів та поєднує їх у єдину звукову ауру.

Після досягнення кульмінації рух завмирає. В партії кларнета виникає ремінісценція інтонації з прологу, але без соліста (1 такт до ц. 15). «Кування» гобою повертає образність пасторального епізоду прологу. В партії соліста тема викладається подвійними нотами – ускладнення фактури є однією з ознак концертного жанру. Своєрідна лірична каденція лунає на прозорому фоні оркестрових голосів, що розкриває образно-філософський зміст епізоду: людина як частина природи.

Недовгий відпочинок в оазисі лірики порушується дисонуючими *glissando* струнних та повертає образ хаотичного руху (ц. 17). Проте, він переривається черговою *quasi Cadenza* соліста у сонорному епізоді (ц. 18, т 6, *senza misura*). Наступна хвиля розробки будується на матеріалі мотивів фатуму та головної партії. Кульмінацією розвитку дієвої та рокової образності стає

велика *Cadenza* соліста (*improvisata*, ц. 21) з ударними, що передує оркестровому *tutti*.

Підсумовуючий характер має динамізована реприза П. П., яку спочатку проводить солюючий альт (ц. 24), а слідом – оркестр. Масштабність «колискової» у репризі підкреслює домінування лірико-особистісного начала, його перемогу в авторській концепції твору над Фортуною.

Ремінісценція «фатумного» кластера у *Coda* Концерту (ц. 27) позбавлена свого «рокового» змісту. Мотив мігрує до партії соліста – зникає конфлікт зовнішнього та внутрішнього світів. Тембри дзвонів, вібрафону і трикутника надають образу масштабності космічного простору, позбавленого конфліктності. Завершується твір ремінісценцією двоголосної експресивної теми з прологу та «колискової» побічної партії.

Драматургічна симетрія об'єднує форму Концерту, в якій присутні риси сонатності, рондо, концентричності та циклічності. Підпорядкованість структури змісту, масштабність і глибина драматургічної концепції твору є свідченням симфонізації концертного жанру. З цим пов'язана й відсутність традиційної сольної *Cadenza* – всі три умовні *Cadenze* є елементами наскрізного драматургічного розвитку.

Ідейна концепція Концерту для альту з оркестром Г. Ляшенка знаходиться на рівному віддаленні від двох напрямків тлумачення альтового тембру, що склалися в музиці сучасних українських композиторів. Протиставлення особистості року відповідає традиційному сприйняттю інструмента як виразника фатальних образів. З іншого боку, перемога над конфліктною образністю має спрямованість до тенденції тлумачення альту як носія «оптимістичної» образності.

Висновки до Розділу 5

Симфонізація жанру концерту, розпочата ще в епоху романтизму, актуалізувалась у альтовій творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть. Концертність, завдяки властивій їй діалогічності, має

таку ж продуктивну ідею до розвитку, як і симфонізм, сприяючи всебічному розкриттю глибоко змістовних, філософських авторських концепцій. Взірцем продовження постромантичних тенденцій жанру є Концерт №1 для альту і симфонічного оркестру та Симфонія для альту з оркестром (або Концерт № 2) Євгена Станковича. Полістилістика, що утвердилась в українському мистецтві в 90-х роках минулого століття, сприяла цілковитій свободі вибору і поєднанню різних жанрів, форм, музично-виражальних засобів, на основі та взаємодії яких з'явилися авторські моделі, відзначені індивідуальним композиторським стилем. Є. Станкович як визначний симфоніст і наслідувач кращих західно та східноєвропейських традицій в даному жанрі блискуче поєднав в обох творах постромантичні та новітні тенденції, утворивши оригінальний симфонізований жанр одночастинного концерту. Талановито, з тонким художнім смаком, використовуючи в тематичному розвитку різноманітні темброві поєднання, сонорну техніку, імпровізаційність, концертування, діалогічність між солюючим альтом і різними інструментами оркестру, композитор майстерно спрямував драматургічну логіку, з'єднавши форму інтонаційно-напруженим монотематизмом. Концерт для альту з оркестром Г. Ляшенка також знаходиться у руслі симфонізації даного жанру й вирізняється глибиною втілення ідеї. Скориставшись сонористикою як одним з головних засобів виражальності, Г. Ляшенко максимально диференційовано застосовує групи інструментів і кожен з них окремо, характеризуючи безліч музичних образів – фатуму (мідні духові та струнні), просторовості (ксилофон, вібрафон, рояль, мідні, литаври), «голосів природи» (тремоло, форшлагги, флажолети, кластери високого регістру флейт, гобою, вібрафону).

ВИСНОВКИ

I. Значне підвищення творчої активності вітчизняних композиторів в останній третині ХХ – на початку ХХІ століть у галузі альтової творчості, зокрема, крупної форми, обумовлене комплексом соціокультурних чинників. Серед них:

– підняття рівня виконавської майстерності альтистів, чому сприяло вдосконалення методів викладання на альті; публікація науково-методичних праць провідних альтистів-виконавців і викладачів (*В. Григор'єв, З. Дашак, М. Кугель, С. Кулаков, Б. Палшков, С. Понятовський, М. W. Riley, Є. Стоклицька*); формування та розвиток авторитетних альтових шкіл у вишах; організація в Україні виконавських конкурсів для альтистів різних вікових груп; поява низки визначних альтистів-солістів (*Є. Амстибовський, А. Венжега, А. Війтович, Д. Гаврилець, І. Горський, З. Дашак, А. Зелінський, Д. Комонько, С. Кулаков, О. Лагоша, А. Тучапець, М. Удовиченко*), з якими продуктивно співпрацювали композитори, вдосконалюючи знання щодо технічних, тембрових і художніх можливостей інструмента, довіряючи їм прем'єри своїх творів (*В. Бібік, Н. Боева, Г. Гаврилець, В. Кирейко, Ж. Колодуб, Г. Ляшенко, С. Пілютіков, В. Птушкін, М. Скорик, Є. Станкович*); вихід української альтової школи на високий європейський рівень: участь і перемоги талановитої молоді на міжнародних конкурсах, фестивалях; робота у складі журі зарубіжних музичних змагань провідних вітчизняних фахівців; аудіозаписи шедеврів світової альтової літератури видатними українськими виконавцями;

– **створення у вишах камерних оркестрів**, що успішно поєднували навчальний процес з активною концертною діяльністю: зокрема, лауреати всеукраїнських та зарубіжних конкурсів, колективи Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка – «Академія» (керівники та диригенти *О. Деркач, М. Вайцнер, В. Заранський, І. Пілатюк, М. Скорик*), Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського (засновник і диригент *С. Кочарян*; наступник *Л. Холоденко*), Київської консерваторії імені

П. І. Чайковського (керівники та диригенти О. Кравчук, І. Андрієвський). Поряд із класичним репертуаром, оркестри енергійно пропагували доробок українських композиторів: В. Заранський як скрипаль і альтист брав участь у першому виконанні творів М. Скорика, Є. Станковича, в програмах «Академії» широко представлена камерна музика І. Карабиця, Г. Ляшенка, Г. Гаврилець, В. Камінського; альтисту і керівникові Харківського камерного оркестру С. Кочаряну присвячені численні твори В. Борисова, І. Ковача, В. Птушкіна, Концерт для альту з камерним оркестром – Д. Клебанова, Триптих для альту Solo, струнних і фортепіано В. Бібіка, «Фантазія для альту і камерного оркестру на тему М. Лонга» М. Стецюна. Визначна роль належала Київському камерному оркестру та Камерному оркестру Спілки композиторів України «*Perpetuum mobile*» під керуванням І. Блажкова – пропагандиста сучасного українського мистецтва у широкому культурному просторі, якому, зокрема, В. Бібик присвятив *Концерт-симфонію для скрипки, альту та камерного оркестру, ор. 61*. Головною сферою діяльності ансамблю солістів «Київська камерата» (засновник і диригент В. Матюхін) стала пропаганда творчості вітчизняних композиторів, її репрезентація поза межами України, чому зараджували у різні роки керівники ансамблю – Є. Станкович, М. Скорик, І. Карабиць. Так було створено справжню творчу лабораторію для реалізації художніх пошуків і втілення авторських ідей.

II. Дослідження творів крупної форми для альту означеного періоду виявило тенденції **жанрово-стильової трансформації** концертів при збереженні константних характеристик жанрового інваріанту, до яких відносяться концертування, ускладнення фактури партії соліста віртуозно-технічними елементами, імпровізаційність, діалогічність розвитку тематичного матеріалу. Поряд із опусами, що мають традиційну жанрову назву (Концерти В. Бібіка ор. 53, В. Кирейка, Д. Клебанова, Ж. Колодуб, Г. Ляшенка, В. Пацери, Є. Станковича – Концерт № 1), з'явилися твори з програмними назвами, але без вказівки на жанр: «Триптих» В. Бібіка (з прихованою програмою) та Симфонічна містерія на тексти Іоанна Богослова «Сім Янголів із сурмами»

І. Тараненка, що виходить за рамки суто музичних жанрів. Синтез жанрів концерту та фантазії присутній в опусі М. Стецюна, концерту та рапсодії – у творах Ж. Колодуб і Н. Боевої; поєднанням жанру симфонії з концертом вирізняються опус 61 В. Бібіка та Симфонія для альту з оркестром Є. Станковича. Атрибутика симфонічного типу розвитку притаманна й концертам В. Бібіка, Ж. Колодуб, Г. Ляшенка, В. Пацери, Д. Клебанова, які в назвах своїх творів не розкривають синтетичне походження жанру. Наявність же подвійних концертів – В. Бібіка (ор. 61) та В. Кирейка, значної кількості концертів для альту у супроводі камерного оркестру, активне використання чергування епізодів *tutti – soli* є виявленням ознак докласичних жанрових типів. Співвідношення з поемами Ф. Ліста убачається в Концертах Є. Станковича, що продовжують постромантичні традиції жанру.

Таким чином, в останні десятиліття ХХ – на початку ХХІ століть²⁰ генеза та розвиток жанру концерту для альту в Україні відзначені появою істотної кількості творів вітчизняних композиторів, відродженням і переосмисленням здобутків старих майстрів, адаптацією давньої атрибутики до вимог сучасності, створенням інноваційних індивідуалізованих моделей жанру.

III. Вперше в українському музикознавстві пропонується систематизація представлених творів в аспекті концептуалізації музичного змісту, втіленого у константних смислових компонентах, таких як тон, музичні інтонації й образи, тематизм, ідея, драматургія:

1. а) Знаковою сферою творчості українських композиторів для альту крупної форми в означений період є *духовно-сакральна* музика як символ повернення до вічних цінностей. Прихований сакральний зміст «Триптиха» для альту *solo, струнних і фортепіано ор. 35 В. Бібіка* вбачається у самій назві, запозиченій від раннього християнського живопису, спорідненості драматургії середньовічних картин з концентричністю музичної композиції, її внутрішній динаміці, що ілюструє концепцію «від темряви до світла». Автор

²⁰ За даними сайту Спілки композиторів України, перший вітчизняний Концерт для альту і симфонічного оркестру був створений Ярославом Верещагіним 1972 року.

розвиває провідну образність альтових опусів: роздуми над споконвічними проблемами життя та смерті, сенсом буття, використовуючи такі смислові компоненти, як музично-риторичні фігури *catabasis*, *saltus duriusculus*, *suspiratio*, нетрадиційні прийоми гри, що імітують тембри дзвонів. «*Триптих*» у доробку В. Бібіка відкрив шлях до створення ним у 1992 – 2000 роках низки сакральних опусів у різних жанрах.

б) Симфонічна містерія для альту з оркестром на тексти Іоанна Богослова «Сім Янголів із сурмами» І. Тараненка є першим вітчизняним опусом з **відкритою сакральною** програмою. Композитор широко використовує ряд елементів християнської церковної музики: речитативну декламацію (солуючий інструмент), імітацію хорового співу (партії скрипок), хоральне викладення оркестрової партитури, дзвони. Водночас в містерії (як основному жанрі середньовічної релігійної драми) задля відтворення апокаліптичних подій автор застосовує і такі засоби організації часопростору музики, як брутальні темброві та регістрові співставлення, ефектні виконавські прийоми, хроматика, наголошуючи пріоритет фаталістичної образності, виразним контрастом до якої є фінальні Сурми Сьомого Янгола на фоні переможного дзвоніння.

2. а) Поява на зламі ХХ – ХХІ століть **епітафіальних творів** для альту знаходиться в руслі тенденцій європейської академічної музичної культури, особливо, східноєвропейської, яка розвивалась у складний перехідний період історії, що залишило свій відбиток на світосприйнятті митців. Композиторська інтенція – повідати про суб'єктивно-особистісне ставлення до важкої втрати відчувається у Сонаті В. Птушкіна «Пам'яті Д. Клебанова» для альту та фортепіано. Обраний автором інструмент символізує як постать визначного композитора та професійного альтиста, так і відповідає меморіальному призначенню твору. Виразником скорботи є низькі регістри обох інструментів, секундові інтонації плачу, терпкі альтеровані гармонії, густа безперервна вібрація альту. Головна ж ідея Другої частини – тріумф життя, в якому панує високе мистецтво. Принцип єдності трагічного і просвітленого

убачається у головуванні двох образних сфер – життя та смерті, конфлікт яких спостерігається у хвильовій драматургії. Динамічне згасання до максимальної межі створює відчуття просторовості, об'ємності, безмежності небуття, переходу душі в інший вимір – сяючого світла, що є образним втіленням есхатологічної ідеї.

б) Болісною сповідальністю відрізняється *Концерт для альту та камерного оркестру з фортепіано Ж. Колодуб*, присвячений матері композиторки. **Поминальний** опус вміщує такі змістовні компоненти, як оплакування, буття та смерть, пам'ять. Застосування барокових риторичних фігур, зокрема, *circulatio* (кружляння) як символу вічності та *suspiratio* – коротких пауз-зітхань як втілення *lamento*'зних образів, привносять почуття гіркоти та жалоби. Простежується потяг до об'єднання різних конкретно-історичних епох з позачасовою: зіставлення *circulatio*, образів минулого (вальс як спомин про матір) і сучасної пори – ключова інтонація-запитання (трагічний інтервал великої нони), на яке важко знайти відповідь.

в) До корпусу творів-**енімафій** належить *Концерт-рапсодія для альту та симфонічного оркестру Н. Боевої* – данина пам'яті видатного митця Івана Карабиця. В творі репрезентовано декілька музичних традицій *in memoriam*. Барокові музично-риторичні фігури: зображальні (*circulatio, anabasis, catabasis*), мелодійні (*passus duriusculus*), паузи (*aposiopesis*). Романтична традиція – у скорботних сольних монологах лірника (або рапсода) в партії соліста (*quasi cadenza*); в інфернальності «злого скерцо» (*Molto Allegro*) – як боротьбі Добра зі Злом. Провідна роль у розділі *Andantino*, де розміщено колискову «Люляй, люляй, мій синочку», віддана голосу матері, що втратила сина, є очевидною аналогією з *Pieta*. Скорбота підпорядковується всепереможному почуттю великої материнської любові, яка є духовною, а тому і безсмертною.

3. а) Властиві романтичній музиці **ліричний і лірико-епічний** типи світовідчуття представлені у творах В. Кирейка та М. Стецюна. Написана в руслі вітчизняних класико-романтичних традицій *Соната e-moll для альту і*

фортепіано В. Кирейка вирізняється використанням в тематизмі характерних діатонічних інтонацій, «думного» ладу та інших атрибутів фольклору.

Романтичний ліризм, звернення до внутрішнього світу особистості охоплює типові для української музики сфери танцювальності та пісенності. Соната розкриває оптимістичне світосприйняття композитора, поетичні почуття до рідної країни і безмежну відданість національному мистецтву.

б) В подвійному *Концерті для альту і фортепіано з оркестром В. Кирейко* в черговий раз проявив себе майстром створення *героїко-епічних і ліричних* образів, заснованих на лексиці українського фольклору, підтверджуючи прихильність ідеалам М. Лисенка та свого вчителя Л. Ревуцького. Контрастність матеріалу – маршової теми, інтонаційно наближеної до козацьких історичних пісень, та ліричної «думної» – стимулює активну його розробку. Калейдоскопічність образів, імпровізаційне «висловлювання» альту, відокремленість розділів ферматними паузами вказують на вільну трактовку жанру, підпорядковану провідній авторській ідеї. Завдяки експресії засобів художньої виражальності *подвійного Концерту*, композитор розширив темброві горизонти епічної розповіді, в якій роль оповідача відводиться співучому голосу солюючого альту. Героїчне минуле України, втілене у цілісній різнобарвній музичній картині народного життя, репрезентується як простір єдиної людської культури.

в) «*Фантазія для альту і камерного оркестру на тему М. Лонга* – вдала спроба М. Стецюна змінити уявлення про обмеженість тембрових властивостей солюючого інструмента. Композитор тонко відчув його особливий тембр, який об'єднує звучання скрипки, віолончелі й обертони теплового людського голосу, що й детермінувало у партії соліста переважаючі **ліричні** оптимістичні фарби та модерне неупереджене ставлення до стародавнього інструмента. Тлумачення фантазії в XIX – XX століттях як жанру, заснованому на запозиченому тематизмі, якнайкраще відповідає опусу М. Стецюна, створеному на тему сучасного американського композитора, інтонаційно близьку репрезентованому в творі стилізованому українському

наспіву. Пройнята світлими почуттями, *Фантазія* сприяє як популяризації альта, так і пропаганді сучасного академічного мистецтва.

4. а) Опуси **філософського** змісту становлять найбільшу групу, внутрішня диференціація якої обумовлена рядом індивідуальних ознак творів. У *Концерті для альта з камерним оркестром Д. Клебанов* постав творцем складної моделі світу, в якій відсутні чіткі непорушні рубежі між цінностями, сенсами, епохами, стилями («вихід за межі»). У творі світоглядного характеру розкриті життєві позиції автора завдяки концептуальному прийому дворівневої ретроспекції з широким художнім діапазоном – особисті спогади у контексті відповідного історичного часу та алюзії фрагментів шедеврів світового музичного мистецтва. Обидві сенсові лінії знаходяться в постійній взаємодії, розкриваючи характер буття і свідомості в аспекті **трансгресивної філософії**. Численні ремінісценції творчості А. Вівальді, Л. Бетховена, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, мажоро-мінорні співставлення (світло – тінь), «придушення» теми соліста нашаруванням дисонансів, гротескова тема в партії альта з підкреслено «фальшивими» подвійними нотами, кардинальна деформація тем – все це є атрибутикою **трансгресії музичного матеріалу**. «Діалог епох» виявляє інтенцію композитора осягнути власне життя і творчість, долаючи «розірваність» буття і пам'яті. Сходження у фіналі до вищих сфер буття («розчинення» заключних флажолетних фігурацій соліста у сонорній оркестровій педалі) відкриває портал у позамежне, створюючи логічне завершення *Концерту*.

б) Застосування *В. Бібіком* у *Концерті для альта з камерним оркестром ор. 53* та *Концерті-симфонії для скрипки й альта з камерним оркестром ор. 61* сонорних пластів, медитативності, що у змістовному аспекті пов'язано зі сферою роздумів, самозаглиблення, **філософської** зосередженості, відповідає «наявності» в творах *«homo meditans»*, який вже став головним героєм таких жанрів, як симфонія і концерт. Нові техніки обумовили переосмислення музичного часу, появу повільних масштабних композицій пролонгованого

звучання з плавним поєднанням частин. Так, Першу частину *op. 53 – Sostenuto*, що вказує саме на характер музики, продовжує (*attacca*) Друга – *Allegro ma non troppo. Animato*; *op. 61*: Перша частина – *Commodo*, Друга – *Adagio*, Третя – *Largo*. Загальна драматургія розвитку у варіаціях *op. 53* (I ч.) окреслює рух по колу (своєрідне *circulatio*) та сприймається як незламне прагнення індивідуума досягти своєї високої мрії, проте після важкого підйому неминуче відбувається падіння. Друга частина як відгук на драматизм попередньої та її продовження репрезентує три царини образності, віддзеркалені в інтенсивному остинатному русі, що має об'єктивний, надособистісний характер, у сфері високого ліричного висловлювання та жанровості. Триумфальне повернення в *Coda* теми з I ч., що розчиняється у вишині ніби фантом, ставить замість крапки знак запитання: а чи досягнуто мрію? В чому убачається тип барокового художнього мислення: твір мистецтва має зберігати у собі деяку таємничу сутність, детерміновану самим буттям. У *Концерті-симфонії op. 61* автор досконало використовує наповнені духовним сенсом барокові фігури як техніку експресивного впливу на слухача. *Lamento* зні інтонації, *circulatio, tirata (Tam-tam)*, ключовий мотив твору, що завершується низхідною малою терцією (символ печалі), є втіленням глибоких філософських ідей, образно-змістовною квінтесенцією музики. Три частини *Концерту-симфонії* як три погляди на багатобарвне буття: конфліктна драматургія (I ч.) урівноважена діалогом солістів (II ч.), що завершується роковими ударами *Tam-tam*, і несподіваний ліричний вальс жанрового Фіналу – образ «кружляння» як нескінченний багатогранний кругообіг життя. **Лірико-медитативні** Концерти В. Бібіка розкривають філософсько-етичний сенс його творчості – взаємозумовленість особистого та загального, прагнення осмислити абсолютне.

в) *Концерт для альту та камерного оркестру В. Пацери* ввібрав у себе впливи західноєвропейського інструментального мистецтва – від концертної творчості А. Вівальді до нововіденців. Дворівневий зв'язок між опусом В. Пацери та скрипковим Концертом А. Берга помітний в аспектах драматургії

(втілення принципів колоподібної симетрії) та змісту – діалектики життя і смерті. Спроба досягнути *трансцендентне* убачається у полілогу соліста з оркестром (фугато) – у темі-запитанні альт, що безперервно трансформуючись при переході від одного інструмента до іншого, розчиняється у фігураціях, не знаходячи відповіді. Її немає і наприкінці *Концерту*: завершальний монолог соліста на самому злеті кульмінації несподівано переривається *aposiopesis*, після чого звучить *Post scriptum* оркестру, динаміка якого «розтає» на *pp* і музика йде у ніким не пізнану вічність. *Філософсько-трансцендентний* твір В. Пацери заснований на глибокому емоційному і духовному вимірі людини, яку не покидає віра.

г) До цього ж типу відноситься *Концерт для альт з оркестром Г. Ляшенка*, відзначений масштабністю *філософського* задуму й інтенсивною симфонізацією жанру. При всій глобальності та симфонічності задуму, в пріоритеті – людина з її споконвічними питаннями, проблемами та сподіваннями, адже альт персоніфікує особистість. Потаємне звучання першого сонорного акорду зі стрімким *crescendo molto* до різкого *fff* несе у собі надособистісний характер і сприймається як виклик Всесвіту. Свобода мислення, розкутість авторського вислову, сонорні знахідки, що створюють атмосферу просторовості космічного масштабу, вільне відношення до метроритму викликають відчуття спонтанності. У Концерті віддзеркалюється світогляд митця, охопленого ідеєю розширення свідомості, жаданням досягнути безмежних просторів Всесвіту. Основний висхідний мотив солюючого альт по звуках великого мажорного септакорду (з розщіпленою квінтою) й є інтонаційним зерном, що стає символом *трансценденції* – незмінного «прагнення у височінь», яке зрештою реалізується трансформацією «фатумного» кластера (*Coda*) у безконфліктну «музику сфер», підкреслену оптимістичною образністю ремінісценцій тем прологу та ліричної колискової – і спочив на ньому дух мудрості й розуму.

д) *Концерт для альт та симфонічного оркестру Є. Станковича* співвідноситься з постромантичними тенденціями жанру із прихованою

програмою, що передбачає наявність головного (ліричного) героя, якого композитор характеризує драматичним монологом-епіграфом солюючого альту, побудованим на експресивних інтонаціях малих септим. Образно-художня наповненість монологу змінюється протягом усього твору. Безперервна трансформація елементів теми, її розвиток в партії соліста, партитурі оркестру репрезентує протиборство між індивідуумом і фатумом. У фіналі конфлікт не вирішується: заключні оберти «кола» (*circulatio*) в оркестрі, зі стрімким і могутнім фактурним та динамічним *crescendo* від *pp* до *ff*, рішуче зупиняє проголошення солістом ключової інтонації септими як символу нескінченної боротьби. Отже, взаємопов'язані явища – концертність і симфонізм найкращим чином розкрились у **філософічному** опусі, підкреслюючи антитетичний метод музичного мислення композитора. Продовжує дану лінію творчості *Симфонія для альту з оркестром або Концерт № 2 для альту з оркестром* Є. Станковича. Між обома Концертами існує очевидний зв'язок в аспектах образної концепції та втілення **філософського** змісту в одночастинній композиції, заснованій на інтонаційному комплексі монологу героя (альт *solo*) та фатуму (оркестр). Алгоритм відповідних емоційно-сміслових хвиль Симфонії співпадає з розвитком монологу соліста, що виникає з відправної фрази-запитання, по суті – гамлетівського, в якому сфокусовані наріжні проблеми вітчизняного соціуму, актуалізовані на роздоріжжі ХХ – ХХІ століть: «Бути чи не бути?». Драматургія твору спрямована до фінальної кульмінації з відтворенням дзвонів, трансформацією ліричної вальсової теми у символ вселенського зла. Підсумовуючи інфернальну образність низхідним пасажом, композитор розпочинає останній розділ (*Molto andante*) генеральною паузою. Якщо тлумачити музику в аспекті барокових традицій, то це – кінець життя (світу, сподівань), а лаконічні ремінісценції тем з *Allegro* й епізоду головної кульмінації, що припиняються паузою перед заключним «нашіптуванням» солюючим альтом ліричної теми вальсу, – спогади душі про минуле буття.

е) Змістовна сторона «*Варіації для альтя соло*» композитора-авангардиста С. Пілютікова сприймається скрізь призму **пріоритету об'єктивності**, обрану автором, тобто – як «гра», далека від особистісних переживань, чим відрізняється від інших творів крупної форми. Опус привертає увагу наповненням класичної варіаційної форми сонористичною атрибутикою. Дистанційований показ об'єкту композитор розпочав з «проростання» елементарної сонористичної вертикалі – звуку «*as*», виявивши тим самим своє ставлення до нього як до самодостатньої цінності, гідної естетичного споглядання. Самітний тон розкривається протягом дванадцяти тактів у різних іпостасях, завдяки контрастній динаміці (від *ppp* до *ff*) і розмаїттю артикуляції. Аудіальна перцепція автором світу, втілена у монолозі альтя, зазнає істотних фактурних, тембрових, регістрових та інших перетворень. Цікавою творчою індивідуальністю, яка має розвинений стиль і розуміє, що хоче сказати і як це втілити назвав С. Пілютікова композитор Леонід Грабовський.

Отже, суттєвим стимулом жанрово-стильового пошуку українських композиторів у творчості для альтя в крупній формі була концептуалізація музичного змісту, віддзеркалена в типах наведеної систематизації: духовно-сакральний, меморіальний, ліричний, лірико-епічний, філософський, філософсько-трансгресивний, філософсько-медитативний, філософсько-трансцендентний, відсторонено-об'єктивний.

IV. Специфіка формотворення та музичної виражальності невід'ємно пов'язані з художнім змістом, індивідуалізованою жанровою моделлю й авторським стилем. Так, концентрична композиція «Триптиху» В. Бібіка демонструє логіку структури сонатного циклу: I частина – експозиція, II – розробка (фуга), III – реприза. Наявність фуґи, використання різноманітних поліфонічних прийомів, музично-риторичних фігур, камерний склад оркестру (проте, збагачений ударними) вказують на приналежність опусу до необарокових моделей; а медитативність, сонористика, насиченість фактури емелічними та екмелічними співзвуччями – на застосування автором авангардної техніки. Прояви сонорики як активізації тембро-барвистого

початку присутні в музиці переважної більшості проаналізованих творів. Тотальним наповненням звукозображальними сонорними ефектами відрізняється Симфонічна містерія І. Тараненка. Контрастна взаємодія сонористичних звукових полів з композиційними прийомами класичної епохи, одночастинних постромантичних моделей характерна для Концертів Г. Ляшенка, Є. Станковича. В традиційній формі варіацій сконцентровані авангардні пошуки С. Пілютікова та його прагнення адекватно відобразити тогочасне світоспоглядання.

В руслі естетико-стильового діалогу останньої третини ХХ століття в творчості українських авторів з'явилися такі прийоми композиторської техніки, як полістилістика, колаж, алюзивність. Полістилістика притаманна майже всім концертним творам для альту. Зокрема, Концортам Ж. Колодуб та Н. Боевої, що мають побудови рапсодій (або дум), причому дві контрастні частини твору Ж. Колодуб (*Larghetto* й *Allegro*) можна розглядати й як своєрідну репліку докласичній західноєвропейській традиції. Музична мова опусів містить елементи модерного композиторського письма й інтонаційну лексику фольклору. Стилізована українська пісня – «Колискова»²¹, використана Н. Боевою як колаж, стала щемливою кульмінацією Концерту-рапсодії та посіла центральне місце у драматургії твору. Алюзії з джазом увів до свого опусу В. Пацера; алюзивністю насичений Концерт Д. Клебанова, в якому «чуються» лейтмотив Приставів з «Бориса Годунова» М. Мусоргського, скрипкова музика А. Вівальді, «злі скерцо» Д. Шостаковича тощо; в Концерті Ж. Колодуб виникають ремінісценції творів І. Стравінського («Петрушка», «Весна священна») та М. Мусоргського («Ліможський ринок» з циклу «Картинки з виставки»); на алюзії з хорами М. Мусоргського у партитурі Концерту ор. 61 вказує сам автор – В. Бібік; асоціації з мотивом «Золотого півника» (одноіменної опери М. Римського-Корсакова) виникають у Концерті Є. Станковича тощо.

²¹ Музика Віктора Морозова, поезія – Андрія Панчишина.

Таким чином, індивідуалізація побудови композиції сучасних опусів для альту в основних жанрах відкинула певні стереотипи музичної форми, надавши простір для творчої свободи авторів, розширив та збагативши палітру музичної виражальності як модерними засобами, так і відродженням традиційних.

V. Уведено до наукового обігу наступні твори великої форми для альту українських композиторів: Соната для альту і фортепіано та Концерт для альту і фортепіано з оркестром В. Кирейка; Концерт-рапсодія для альту з симфонічним оркестром Н. Боевої; Симфонічна містерія «Сім Янголів із сурмами» І. Тараненка; Варіації для альту соло С. Пілютікова; 2009 року у фахових виданнях вперше вийшли статті, присвячені Сонаті для альту і фортепіано В. Птушкіна та Фантазії для альту і камерного оркестру М. Стецюна, 2010-го – Концертам для альту з камерним оркестром Ж. Колодуб і В. Пацери;

VI. Виконавська інтерпретація концептуальних жанрів для альту вітчизняних авторів пов'язана з чималою кількістю інтелектуальних, художніх, аудіальних, артистичних, віртуозних завдань, що стоять перед солістами. Винятковим є внесок, зроблений українськими композиторами в розвиток альтового виконавства у концертному жанрі. З одного боку, розвинений віртуозний стиль викладу партії солюючого альту (подвійні ноти, стрибки на великі інтервали, артикуляційна різноманітність), наявність каденцій, поліфонізованої фактури, новітніх тембрових ефектів тощо, а з іншого, як правило, надзвичайно симфонізована оркестрова партитура. Концертність, що охопила майже всі оркестрові групи й окремі інструменти, призвела до виділення тембрів і ансамблів, які, складають «конкуренцію» солістам (Концерти В. Бібіка, Д. Клебанова, Г. Ляшенка, Є. Станковича тощо). Попри пріоритетність монологічних висловлювань соліста, суттєвого значення набувають діалоги з оркестром – тобто, соліст має слухати, а не лише сперечатися та боротися з опонентом, ретельно відчувати себе часткою цілого в тих випадках, коли грає з окремими групами та *tutti* оркестру. В той же час,

інтерпретуючи сольну партію, необхідно сміливіше виявляти власну художню індивідуальність, аби не загубитися серед оркестрової маси.

Сучасні твори для альтя крупної форми надають великі можливості виконавцям для вдосконалення звуковидобування, плавності рухів смичка, поєднання інструментального співу з вокальними якостями тембру інструмента, диференціації вібрації тощо. Найважливішою виконавською проблемою є вміння вибудувувати вкрай складну форму, детерміновану глибокою змістовністю масштабних творів, та поєднувати її в єдине ціле.

VII. Значення творчості українських композиторів в основних жанрах для ствердження альтя як сольного інструмента засвідчують самобутні опуси вітчизняних майстрів, в яких альт репрезентує свою незамінність як виразник філософського, духовно-сакрального, епітафіального, ліро-епічного та ліричного змісту. У найдраматичніші часи історії України альт привернув пильну увагу митців унікальними якостями – вмінням відгукуватися на тонкі почуття, «вимовляти» глибокі філософські монологи, «співчувати» гірким втратам. Напружена інтерваліка тематизму, особлива виразність ліричного висловлювання, могутній драматизм емоційних злетів, використання всіх тембрових особливостей інструмента, що містяться в творах крупної форми, розкривають потенційні можливості альтя, детермінують невпинний розвиток сольного виконавства.

VIII. Роль і місце творчості вітчизняних митців для альтя в опусах великої форми віддзеркалюються у програмах міжнародних музичних фестивалів і конкурсів, афішах видатних артистів, відгуках провідних критиків, професійних музикантів і визначних громадських діячів. Показовим є факт виконання творів на престижних Національних фестивалях не тільки під час прем'єр, а й багато років потому, що вказує на визнання художньої цінності даної літератури для альтя. Зокрема, успішне сценічне життя отримав Концерт Ж. Колодуб, названий музикознавцем І. Сікорською одним з кульмінаційних опусів у творчості композиторки. Твір неодноразово лунав у виконанні видатного українського альтиста О. Лагоші, для якого і був написаний

(диригенти В. Жадько, О. Шевчук). Концерт В. Пацери прозвучав у Національній філармонії України на XI Міжнародному фестивалі «Київ-Музик-Фест'2000» – соліст М. Удовиченко (диригент М. Дядюра). Блискучим «поверненням» Концерту №1 ор. 53 В. Бібіка до музичного життя України ознаменований XX Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону – 2011» (соліст А. Тучапець, диригент В. Матюхін). Найяскравішими зразками жанру в контексті світового репертуару для альту є Концерт Д. Клебанова, записаний на платівку американською виконавицею Мелою Тененбаум (диригент Річард Капп) та обидва Концерти Є. Станковича, що неодноразово лунали в інтерпретації артиста зі світовим ім'ям, концертмейстера альтової групи оркестру Лондонської Королівської опери Андрія Війтовича. Міжнародний резонанс отримала й творчість композитора С. Пілютікова, чий «Варіації для альту соло» сприяли успіхам композитора на ниві авангардного мистецтва – його твори звучать на концертах у Швейцарії, Польщі, Україні, їх виконують *Xenakis Ensemble*, *Ensemble neue musik zürich*, «*Avalon Trio*» (Швейцарія) та вітчизняні артисти – поціновувачі модерного мистецтва. Опус І. Тараненка «Сім Янголів із сурмами», створений на замовлення португальського віолончеліста Л. Андрадо та ірландського баяніста Д. Дана, перероблений згодом у симфонічну містерію, став одним з визначних опусів духовної тематики – невід'ємної складової доробку композитора.

Твори українських композиторів для альту крупної форми суттєво поповнили скарбницю національного мистецтва, сприяючи його піднесенню у масштабі світової музичної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Академічний камерний оркестр «Віртуози Львова». *Львівська національна філармонія* (сайт). URL: <https://philharmonia.lviv.ua/collective/virtuosos/>
2. Александров В. Союз альта и фортепиано. URL: <http://muzcentrum.ru/news/2013/01/9270> (дата звернення: 10.10.2019)
3. Алексеев А. Интерпретация музыкальных произведений: на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века : учебн. пособ. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1984. 92 с.
4. Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика : учебник. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 720 с.
5. Андриевский И. Исполнительские средства музыкальной выразительности как интонационная система в современной скрипичной музыке (на материале советской музыки) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1990. 16 с.
6. Андрущак Т. Мемориальность в отечественной музыке последней трети XX века: к исследованию феномена : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Астрахань, 2008. 225 с.
7. Антонова Е. Инструментальный концерт в аспекте жанровых взаимодействий музыки XX века. *Музичне мистецтво* : зб. наук. ст. / Донецьк. держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. Донецьк, 2005. Вип. 5. С. 47–57.
8. Антонова Е. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта. *Теория и история музыкального исполнительства* / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского Киев. 1989. С. 132–143.
9. Арановський М. Г. Музыкальный текст (структура и свойства). Москва : Композитор 1999, 343 с.

10. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
11. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 216 с.
12. Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке. Москва : Музыка, 1965. 272 с.
13. Барток Б. Избранные письма : пер. с венг., нем., англ. / [ред. – сост. и авт. вст. ст., Е. Чигарева ; прим. Н. Пискуновой. Москва : Совет. композитор, 1988. 285 с.
14. Башмет Ю. А. Вокзал мечты. Москва : Вагриус, 2003. 271 с.
15. Бевз М. Жанр концерту як складова частина сучасного педагогічного репертуару (на прикладі творів українських композиторів другої половини ХХ століття). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. Вип. 17. С. 2936.
16. Безруков Г. И., Ознобищев К. В. Основы техники игры на альте. Москва : Музыка, 1983. 189 с.
17. Бентя Ю. Беседа с Викторией Бибик: «Музыка скажет сама за себя». *Національна спілка композиторів України (сайт)*. URL: <http://composersukraine.org/index.php?id=2514> (дата звернення: 22.03.2020)
18. Берегова О. Духовні обрії Івана Тараненка. *Київ*. 1998. № 9-10. С. 181 – 183.
19. Берегова О. Інтерпретація жанру плачу у творі Г. Ляшенка «Lamento». *Пост-модернізм в українській камерній музиці 80-90-х років ХХ сторіччя*. Київ, 1999. С. 19–23.
20. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 204 с.
21. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. В 2 т. Т 1. Москва : Музыка, 1972. 307 с.

22. Берлянич М. М. Из истории российского музыкального образования: становление смычковой педагогической школы в новосибирской консерватории. Характерные черты школы московской, петербургской, киевской и т.д. *Музыкальное искусство и образование*. 2013. № 4.
23. Берлянич М. М., Мазченко Ю. Н. Проблема преемственности в обучении альтиста. *Вопросы музыкальной педагогики* : сборник / сост. С. П. Понятовский. Москва, 1987. Вып. 8. С. 5–25.
24. Беседы о педагогике и исполнительстве (к обобщению творческого опыта профессоров оркестрового факультета Московской консерватории). Вып. 4 / ред.-сост. и автор вступ. ст. Е. Л. Сафонова. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1999. 78 с.
25. Белікова В. В. Історія української музики : навч. посіб. Київ : МОНУ, ІСДОУ ; Кривий Ріг : Видав. дім, 2011. 468 с.
26. Біла К. Деякі аспекти втілення індивідуальної художньої логіки в межах академічних засад жанрово-стильової моделі інструментального концерту. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 50 : Чайковсько-Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). С. 213–221.
27. Бобровский В. О. О переменности функций музыкальной формы. Москва : Музыка, 1970. 228 с.
28. Бобровский В. Последнее сочинение Шостаковича. *Проблемы музыкальной науки* : сб. ст. Москва, 1985. Вып. 6. С. 55–71.
29. Боева Наталья Ивановна. *Композитори України та української діаспори* : Довідник / А. І. Муха. Київ, 2004. С. 38.
30. Боева Наталья Ивановна. *Хто є хто на Запоріжжі. 2008* : біогр. довідник / Р. Шихранов. Запоріжжя, 2009. С. 24.
31. Болашвили К. Сонористические средства и проблемы крупной инструментальной композиции : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1994. 30 с.

32. Бонфельд М. Музыка: язык. Речь. Мышление: опыт системного исследования музыкального искусства. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 628 с.
33. Боровик І. Український камерно-інструментальний ансамбль. Київ : Центрмузін-форм, 1997. 118 с.
34. Бурель О. В. Інструментальні концерти К. Сен-Санса в контексті французької жанрової традиції ХІХ – початку ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 19 с.
35. Вахранев Ю. Исполнение музыки (поэтика). Харьков, 1994. 335 с.
36. Витачек Е. Ф. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов / под ред. Б. В. Доброхотова. Москва : Музыка, 1964. 350 с.
37. Витачек Ф. Е. Очерки по искусству оркестровки ХІХ века. Историко-стилистический анализ партитур Берлиоза, Глинки, Вагнера, Чайковского и Римского-Корсакова. Москва : Музыка, 1978. 151 с.
38. Волюковська У. Народність, досконалість форми, мелодизм... Слово просвіти, 2012. URL: <http://slovoprosvity.org/2012/11/29/narodnist-doskonalist-formy-melod/>
39. Володимир Михайлович Птушкін / уклад. О. С. Садовнікова, Л. С. Соколова ; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : С.А.М., 2011. 47 с. (Біогр. та бібліогр. видатних музикантів).
40. Ворбс Г. Х. Ф. Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников / пер. с нем. Москва, 1966. 319 с.
41. Вульфус П. Франц Шуберт : монографія. Москва : Музыка. 1983. 447 с.
42. Гаврилець Д. Г. Європейський альтовий концерт : генезис, еволюція, жанрові моделі : дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2012. 227 с.
43. Гаврилець Д. Г. Педагогічний репертуар альтиста : Три концерти для альту з оркестром. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. 176 с.
44. Гаврилець Д. Г. Про що співає альт. *Музика*. 2004. № 3. С. 7.

45. Гайдамович Т. Трио Чайковского «Памяти великого художника» и эпитафийные традиции жанра. *П. И. Чайковский. К 100-летию со дня смерти* : Материалы науч. конф. МГК. Москва, 1995. Сб. 12. С. 73–83.
46. Гамкало І. Кулаков Сергій Володимирович. *Енциклопедія сучасної України (ЕСУ)* / НАН України, Ін-т енцикл. досліджень. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=51182 (дата звернення: 10.06.2020).
47. Гегель Г. Феноменология духа. Санкт-Петербург : Наука, 2006. 444 с.
48. Герасимова-Персидская Н. Музыка XX – начала XXI веков: движение к новой эпохе? *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2015. Вип. 28. С. 3–10.
49. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. Музична україністика в контексті світової культури. *Українське музикознавство* / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. Вип. 28. С. 32–47.
50. Гинзбург Л. С. История скрипичного искусства. В 3 вып. Вып. 1. Москва : Музыка, 1990. 285 с.
51. Гожик Ю. Киев Музик Фест'98: «без надежды...». *Зеркало недели*. 1998. 10 окт. № 41.
52. Голинская О. «Станкович занимает особое место в моей жизни...». Андрей Вийтович между скрипкой и альтом, между Львовом и Лондоном. *День*. 2017. 26 окт. URL: <http://m.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/stankovich-zanimaet-osoboe-mesto-v-moej-zhizni> (дата звернення: 20.01.2021).
53. Горбунов В. Конструкция и акустика альты: учеб. пособ. Ростов н/Д : РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. 28 с.
54. Горбунов В. Н. Русское альтовое искусство XVIII – начала XX века (инструмент, сфера применения, композиторское творчество) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2004. 19 с.

55. Горноста́й О. Зелі́нський Анато́лій Анато́лійович. *Енциклопедія Сучасної України (ЕСУ)* / НАН України, Ін-т енцикл. досліджень. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=15905 (дата звернення: 08.12.2019).
56. Городецький А. В. Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ 2019. 14 с.
57. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Киев : Муз. Україна, 1973. 311 с.
58. Грабовський В. Комо́нько Дмитро Микола́йович. *Енциклопедія Сучасної України (ЕСУ)* / НАН України, Ін-т енцикл. досліджень. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=4613 (дата звернення: 03.12.2019).
59. Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке ХХ века : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 2011. 40 с.
60. Григорьев В. Дирижеры. Скрипачи, виолончелисты, альтисты. Русская музыка и ХХ век. Москва : ГИИ, 1998. С. 723–798.
61. Григорьев В. Ю, Гинзбург Л. С. История скрипичного искусства. Москва : Музыка, 1990. 398 с.
62. Григорьева Г. В. Музыкальные формы ХХ века. Москва : Владос, 2004. 147 с.
63. Гринберг М. М. Исполнительство на альте. *Вопросы музыкального исполнительского искусства* : сб. ст. Москва, 1951. Вып. 2. С. 465-483.
64. Гринберг М. М. Русская альтовая литература : учеб. пособ. Москва : Музыка, 1967. 194 с.
65. Гуляницкая Н. «Внелитургические» жанры современной духовной музыки: панорамный обзор. *XXVI Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета* : Материалы. Москва : Изд-во ПСТГУ, 2016. С. 334–344.

66. Гуляницкая Н. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений. *Традиционные жанры русской духовной музыки и современность* : сб. ст. / ред-сост. Ю. И. Паисов. Москва, 1999. Вып. С. 117–149.
67. Гуляницкая Н. С. Современное музыкально-сакральное пространство: события, факты, деятели. *Вестник ПСТГУ. Серия 5 : Вопросы истории и теории христианского искусства*. 2014. Вып. 1 (13). С. 182–194.
68. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации. Новосибирск : Наука, 1982. 256 с.
69. Данилова О. Валентин Библик: личность и творчество. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 3. С. 100–110.
70. Дарда В. Жанрово-стилевые параметры альтового концерта в творчестве композиторов мангеймской школы : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Ростов н/Д, 2015. 24с.
71. Дедюля Ю. О специфике воплощения жанра в концерте для альты Б. Бартока. *Наукові асамблеї* : матеріали магістер. читань, 10-11 квіт. 2007 р. / Харків. дкрж. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. С. 182-193.
72. Дедюля Ю. Развитие профессиональных способностей альтистов в процессе освоения музыки XX века (на примере концерта П. Хиндемита). *Музична педагогіка. Мистецтвознавство*. Ялта, 2007. Вип. 1. С. 136-142.
73. Дедюля Ю. Соната для альты і фортепіано Володимира Птушкіна «Пам'яті Д. Клебанова» в контексті еволюції жанру. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 25. С. 106–113.

74. Дедюля Ю. Фантазія для альту і камерного оркестру М. Стецюна як приклад мистецтва оптимізму на початку ХХІ ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 27. С. 224–231.
75. Дедюля Ю. М. Концерт для альту і камерного оркестру з фортепіано Жанни Колодуб у контексті альтової творчості українських композиторів порубіжжя ХХ – ХХІ століть. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. Харків, 2010. Вип. 7. С. 191–194.
76. Дедюля Ю. Концерт для альту і камерного оркестру Віталія Пацери : проблеми виконавської інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 28. С. 31–41.
77. Дедюля Ю. Концерт для альту з оркестром Є. Станковича як приклад втілення жанру у сучасному українському музичному мистецтві. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 33. С. 123–132.
78. Дедюля Ю. Особенности жанрово-стилевой трансформации в Концерте-симфонии для скрипки, альту и камерного оркестра, ор. 61 Валентина Библика. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2020. Вип. 1. С. 40 – 43.
79. Деменко. Б. Віталій Пацера: тексти й контексти творчості. *Музика*. 2006. № 1. С. 8–10.
80. Деменко Б. Мифы и парадоксы музыки Виталия Пацеры // Зеркало недели. 1999. 3 июля. URL: <http://kmf.karabits.com/press/2/235.html>
81. Демешко Г. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма : автореф. дис. ... д-ра. искусствоведения. Новосибирск, 2002. 48 с.

82. Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Совет. композитор, 1986. 208 с.
83. Денисова Е. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2001. 260 с.
84. Десятерик Д. Начинали мы из чистого интереса. День. 2018. № 15. 30 янв. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/nachinali-my-iz-chistogo-interesa>
85. Дика Н. Камерне виконавство у Львові кінця XX століття. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2003. С. 191–199. (Наук. вісн. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Неждановой ; вип. 4, кн. 1).
86. Дика Н. Камерно-інструментальна ансамблева культура України (60-80-ті роки XX століття). *Мистецтвознавство. IV Міжнар. конгрес українців* (Одеса, 26 – 29 серп. 1999 р.). Одеса ; Київ : Вид-во Асоціації етнологів, 2001. Кн. 2. С. 291–315.
87. 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.
88. Дмитро Львович Клебанов / авт.-уклад. Н. Л. Очеретовська ; Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І П. Котляревського. Харків : Ліхтар, 2007. 28 с. (Біографія та бібліографія видатних музикантів).
89. Довжинець І. Г. Іван Тараненко: відчуття реальності на зламі століть. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 43, кн. 2 : Українська та світова музична культура: сучасний погляд. С. 221–228.
90. Доброхотов Б. В. Возрождение виолы да гамба в XX веке. *Исполнительское искусство: Виолончель, контрабас, арфа*. Москва, 1992. Вып. 119. С. 71—79.

91. Долинская Е. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. Москва : Композитор, 2006. 193 с.
92. Дончев С. К вопросу о происхождении струнных смычковых инструментов и наиболее раннем появлении их в Европе. *Вопросы истории и теории искусств*. Чебоксары, 1992. С. 40—66.
93. Дорошенко В. Рапсодия с нотами слёз и любви : [о концерте-рапсодии для альты Н. Боевой, исполнении сольной партии И. Горским]. *Индустриальное Запорожье*. 2005. С. 7.
94. Дружинин Ф. Соревнуются альтисты: говорят члены жюри. *Советская музыка*. 1981. № 4. С. 777.
95. Друскин М. С. Фортепианные концерты Бетховена. Путеводитель. Москва : Совет.композитор, 1981. 88 с.
96. Друскин М. С. Иоганнес Брамс. Изд. 2е, доп. Москва : Музыка, 1970. 111 с.
97. Дугина Т. Гармонические аспекты современной композиторской техники (на примере симфонических произведений Е. Станковича) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Киев, 1994. 170 с.
98. Дуков Е. Концерт в истории западноевропейской культуры. Москва : Классика-XXI, 2003. 256 с.
99. Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. Москва : Музыка, 1989. 300 с.
100. Загайкевич М. «Київ Музик Фест'96»: економічні реалії і духовне життя. *Культура і життя*. 1996. 20 листоп. (№47).
101. Загайкевич А. Міркування про метод Л. Грабовського. *Лінії перехрестя. Акценти. Композитор Леонід Грабовський. Бесіди. Статті. Матеріали* / уклад. , заг. ред., комент. О. Щетинського. Київ : Акта, 2017. С. 349—357.
102. Загайкевич М. Митець і доба // *Культура і життя*. – 1997. – 5 лютого.
103. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1. Москва : Музыка, 1995. 542 с.

104. Заднепровская Г. Риторические фигуры в музыке XX века. (на примере творчества А. Караманова). *Центр поддержки и развития современного искусства им. Алемдара Караманова* (сайт). URL: <http://www.karamanov.ru/articles/21.html> (дата звернення: 20.01.2021).
105. Заранський В. Український скрипковий концерт. Львів : Сполом, 2003. 220 с.
106. Зароднюк О. Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980 – 90-х годов : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Нижний Новгород, 2006. 215 с.
107. Зенкин К. Мистерия и границы искусства в авангарде второй половины XX века. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 33. С. 38–49.
108. Зинькевич Е. Метафоры музыкального постмодерна. *Искусство XX века: уходящая эпоха?: сб. ст. / сост. и ред. В. Б. Валькова, Б. С. Гецелев*. Н. Новгород, 1997. Т. 2. С. 259–270.
109. Зинькевич Е. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиций и новаторства (1970 – нач. 80-х годов). Київ : Музична Україна, 1986. 183 с.
110. Зинькевич Е. ...О настоящем, о былом... размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич. Київ ; Нежин : Лысенко М. М., 2012. 312 с.
111. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы (о музыке Евгения Станковича). *Регулярный сад* (науч. прилож. к журн. "Зеленая лампа"). Сумы, 1999. Вып. 1. 252 с.
112. Зинькевич Е. Тридцать лет спустя. *Зеркало недели*. 1996. № 31. (2-9 авг.). URL: https://zn.ua/ART/tridtsat_let_spustya.html
113. Зинькевич О. Бібік Валентин Савич. *Українська музична енциклопедія / НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського*. Київ, 2006. Т. 1. С. 195-196.
114. Золотовицька І. Дмитро Клебанов. Київ : Муз. Україна, 1980. 44 с. (Творчі портрети українських композиторів).

115. Зряковский Н. Общий курс инструментоведения. Москва : Музыка, 1976. 480 с.
116. Зубчевська Т. До питання про зміст поняття «ліричне» в сучасній українській музиці. *Українське музикознавство*. Київ, 1984. Вип. 24. С. 90–103.
117. Іванова І., Мізитова А. Інструментальний концерт 80-х років: деякі тенденції розвитку жанру. *Музична Харківщина* : зб. наук. пр. / Харків. ін-ту мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 1992. С. 50–60.
118. Ігнатченко Г. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. Київ : Муз. Україна, 1980. С. 131–141.
119. Казанцева Л. Понятие музыкального содержания. URL: <http://muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie-publicacii/91-kazantseva-ponyatie-muz-soderjaniya.html> (дата звернення:
120. Камерний оркестр «Академія» Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка (1959) URL: <https://philharmonia.lviv.ua/collective/actors-154/https://knmau.com.ua/nauka/tvorchi-kolektivi/>
121. Кант И. Прологомены ко всякой будущей метафизике, могущей возникнуть в смысле науки / пер. с нем. В. С. Соловьева, Н. А. Иванцова ; авт. ст. Куно Фишер. - Москва : [б. и.], 1898 (Тип. А. Гатцука). 371 с. - (Труды Московского психологического общества ; вып. 2).
122. Карапінка М. З. Альтова соло-соната ХХ ст. у національно-стильових та жанрових проєкціях. *Молоде музикознавство* : наук. зб. / Львів. Нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. Вип. 16. С. 97–107.
123. Карапінка М. З. Жанрова парадигма європейської сонати для альту і фортепіано ХVІІІ–ХХ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2011. 16 с.
124. Карапінка М. З. Камерно-ансамблева альтова соната ХХ ст. у жанрово-стильових проєкціях. *Вісн. Прикарпат. ун-ту* : Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2008. Вип. 12-13. С. 144–150.

125. Карапінка М. З. Камерно-ансамблева альтова соната у творчості англійських композиторів початку ХХ ст. *Музикознавчі студії* : зб. ст. Львів, 2015. Вип. 35. С. 113–125.
126. Карапінка М. З. Камерно-ансамблева альтова соната у творчості французьких композиторів першої половини ХХ ст. *Камерно-інструментальний ансамбль : історія і сучасність* : наук. зб. / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. Вип. 24, кн. 1. С. 11–17.
127. Карпычев М. Теоретические проблемы содержания музыки. Новосибирск, 1997, 68 с.
128. Карс А. История оркестровки / пер. с англ. Москва : Музыка, 1990. 304 с.
129. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дослідження. Дрогобич: Відродження, 2000. 100 с.
130. Кауфман Л. С. Клебанов Дмитрий Львович. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1974. Т. 2. Стб. 829.
131. Київська муніципальна академія музики імені Р.М. Глієра. Циклова комісія: оркестрові струнні інструменти. URL: https://glieracademy.org/golovna/strukturaakadem/specializacii/komisiya_osi/ (дата звернення: 12.08.2020)
132. Киселева Е. Сурен Кочарян – педагог (о роли личности в истории). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 32. С. 370–384.
133. Кияновська Л. Історія Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка в музичних формах. 18.05.2020. URL: <http://conservatory.lviv.ua/novyny-uk/istoriya-lvivskoj-natsionalnoj-muzychnoji-akademiji-im-m-lysenka-v-muzychnyh-formah/> (дата звернення: 12.08.2020).
134. Кияновська Л. О. Оновлення принципів програмності в музиці ХХ ст. *Украинская музыка и современность. Традиції та сучасність* / Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка Львов, 1993. С. 37–57.

135. Клебанов Д. Искусство инструментовки. Київ : Муз. Україна, 1972. 220 с.
136. Кон Ю. К вопросу о понятии «музыкальный язык». *От Люлли до наших дней* : сб. ст. / сост. В. Конен. Москва, 1967. С. 93–104.
137. Конькова Г. В. Гаврилець Дмитро Григорович. *Енциклопедія Сучасної України* / НАН України ; Ін-т енцикл. досліджень. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=27983 (дата звернення: 05.12.2019)
138. Конькова Г. Розмова з Г. Ляшенком. *Спрага музики: паралелі і час спогадів*. Київ, 2017.
139. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. 1. Від найдавніших часів до середини XVIII ст. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1996. 314 с.
140. Корыхалова Н. Інтерпретація музики. Теоретические проблемы музыкального исполнительства. Ленинград : Музыка, 1979. 197 с.
141. Косенко Г. Г. Темброва семантика альту у творчості харківських композиторів 1960 – 2000-х рр : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 19 с.
142. Котляревська О. Методика аналізу варіативного потенціалу музичного твору. *Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка*. Серія мистецтвознавство. Тернопіль, 1999. № 1(2). С. 23–27.
143. Коханик И. Современная украинская музыка на перекрестке эпох и стилей. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 33 : Музыка у просторі культури. С. 238–248.
144. Кравец Н. Инструментальные концерты Прокофьева : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1999. 240 с.
145. Крамаров Ю. М. Некоторые вопросы альтовой педагогики. *Вопросы музыкальной педагогики* : сб. ст. / ред.-сост. В. И. Руденко. Москва : Музыка, 1987. Вип. 2. С. 91–103.

146. Крамаров Ю. М. Об альтовой редакции гамбовых сонат И. С. Баха. *Вопросы теории и истории смычкового исполнительства* : сб. тр. (межвуз.) / отв. Ред. Г. Г. Фельдгун. Ленинград, 1985. С. 48–165.
147. Криса О. Б Альтове мистецтво Києва у контексті європейських традицій : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2011. 213 с.
148. Кугель М. Музыкальные эссе : в 3 кн. Киев : Юферов Д. В. [Изд.], 2014. 252 с.
149. Кугель М. Б. Шедевры инструментальной музыки : в 2 кн. Кн. 1. Заметки по прочтении (вопросы интерпретации). Кн. 2. История столетия (музыка и история) / ред. Ю. Зильберман. Київ : Міжнар. благодійний фонд конкурсу Володимира Горовиця, 2009. 195 с.
150. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. Санкт-Петербург, 2006. С. 37–38.
151. Кузнецов И. Теория концертности и ее становление в русском и советском музыкознании. *Вопросы методологии советского музыкознания* : сб. науч. тр. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1981. С. 127.
152. Кузнецов Л. Акустика музыкальных инструментов : справочник. Москва : Легпромбытиздат, 1989. 368 с.
153. Кузнецова М. Медитативность как свойство музыкального мышления : Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2007. 233 с.
154. Кулаков С. В. Альтова інтерпретація 6 сюїт Й. С. Баха для віолончелі 76.соло : дис ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1999. 208 с.
155. Кулаков С. В. Перлина українського альтового мистецтва (принцип педагогічної діяльності А. Венжеги). *Наукові записки Тернопільськ. держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка* : зб. ст. Тернопіль. 2000. № 1(4). С. 100–103.

156. Купріяненко Е. Б. Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє бароко – Й. Брамс) : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 18 с.
157. Кушнірук О. Соло для «Камерати». *Правда України*. 1996. 31 окт.
158. Лаврова С. Цитирование как проявление принципа комплементарности в творчестве композиторов последней трети XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2005. 189 с.
159. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит: Жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1974. 448 с.
160. Литвинова О. Венжега Анатолій Іванович. *Українська музична енциклопедія* / НАН України ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. 2006 Т. 1. С. 322.
161. Литвинская Н. Инструментальные концерты Прокофьева новый этап симфонизации жанра. *Традиционное и новое в отечественном музыкальном искусстве* : сб. тр. аспирантов ВНИИ искусствознания. Москва, 1987. С. 50–64.
162. Лісецький С. Євген Станкович. Київ : Муз. Україна, 1987. 63 с.
163. Лобанова М. Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем современной диалогистики. *Проблемы музыкальной науки* : сб. ст. Москва, 1985. Вып. 5. С. 110–129.
164. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр : история и современность. Москва : Совет. композитор, 1990. 312 с.
165. Луніна А. Геннадій Ляшенко: «Прагну показати життя у симбіозі...». *Музика*. 2013. № 3. С. 10–15.
166. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наук. думка, 1991. 267 с.
167. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Москва : Музыка, 1991. 375 с.
168. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1979. 536 с.

169. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва : Музыка, 1967. 527 с.
170. Мазченко Ю. Н., Сквирский Л. М. Вопросы формирования учебного репертуара в классе альты. *Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики* : сб. тр. / Новосибирск. гос. консерватории. Новосибирск, 1987. С. 79–89.
171. Майбурова К. Виталій Кирейко (Творчі портрети українських композиторів). Київ : Музична Україна, 1979. 47 с.
172. Манолова И. М., Беленов Л. Д. У истоков школы В. Борисовского (Воспоминания о будущем). *Музыка и время*. 2016. № 4. С. 32–39.
173. Маркова О. М. Питання теорії виконавства : матеріали до курсу теорії виконавства для магістрів і аспірантів. Одеса : Астро-принт, 2002. 128 с.
174. Маршанский С. А. Альтовое искусство России второй половины XX–начала XXI века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2012. 23 с.
175. Мацюян С. Г., Могилевская Л. В. История кафедры оркестровых струнных инструментов и оперно-симфонического дирижирования. *Одес. нац. муз. акад. им. А. В. Неждановой* (офиц. сайт). URL: http://odma.edu.ua/rus/about/history/orkestr_operniy (дата звернення: 05.01.2021)
176. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка*. 1979. № 3. С. 30–39.
177. Меркулов А. Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма : учеб. пособ. Москва : Дека-ВС, 2014. 160 с.
178. Мизитова А. А. Фрагменты творчества В. Бибика : монографические очерки. Харьков : ТОВ Рейтинг, 2006. 126 с.
179. Мийо Д. Моя счастливая жизнь. Москва : Композитор, 1999. 398 с.
180. Минкин Л. О диалогической природе жанра концерта. *Українське музикознавство : респ. міжвід. наук.-метод. зб.* Київ, 1987. Вип. 22. С. 77–83.

181. Мировая премьера в Новосибирске. URL : https://www.nsktv.ru/news/city/mirovaya_premera_v_novosibirske/ (дата обращения 22.03.2020)
182. Михайлов М. Стиль в музыке. Исследование. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
183. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособ. Київ, 2012. 272 с.
184. Москаленко В. Творчий аспект музичної інтерпретації. Київ : Муз. Україна, 2000. 284 с.
185. Московцева В. „Із янголом на плечі...” : [про авторський концерт Н. Боевої в Запорізькій обласній філармонії]. *Запорізька правда*. 2011. 12 трав.
186. Мужчиль В. Акустична структура інструментального звукоутворення в музиці ХХ століття: струнно-смичкова група : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2013. 16 с.
187. Мунипов А. Игорь Блажков: «Если говорить откровенно, от авангардной эпохи останется немного сочинений». URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/igor-blazhkov-interview/> (дата обращения: 23.06.2020)
188. Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник. Київ : Муз. культура, 2004. 352 с.
189. Мятиева Н. Исполнительская интерпретация музыки второй половины ХХ века : вопросы теории и практики : дис. канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2010. 186 с.
190. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
191. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. Москва : Владос, 2003. 248 с.

192. Немкович О. Український інструментальний концерт. *Мистецтвознавство України* : щоріч. наук. журн. / Нац. акад. мистецтва України ; Ін-т пробл. сучас. мистецтва. Київ, 2001. Вип. 2. С. 123–134.
193. Немкович О. М. Лагоша Олександр Вікторович. *Енциклопедія Сучасної України* / НАН України ; Ін-т енцикл. досліджень. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=52859 (дата звернення: 05.12.2019).
194. Новичкова И. В. Тембро-сонорный параметр в музыке Эдисона Денисова : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 : Москва, 2005. 180 с.
195. Опарик Л. М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2007. 17 с.
196. Орлов В. Альтист Данилов. Киев : Муз. Україна, 1988. 432 с.
197. Орлов Г. Советский фортепианный концерт. Ленинград : Гос. Музык. изд-во, 1954. 211 с.
198. Очеретовская Н. Содержание и форма в музыке. Ленинград : Музыка, 1985. 112 с.
199. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции. Киев : Муз. Україна, 1980. 212 с.
200. Павлишин С. Музыка двадцатого століття: навч. посіб. Львів : Бак, 2005. 232 с.
201. Палшков Б. Особливості звуковидобування та інтонування на альті. Київ : Муз. Україна, 1982. 96 с.
202. Палшков Б. Техника игры на альте в оркестре. Київ : Муз. Україна, 1988. 95 с.
203. Пилатюк О. Б. Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ., 2006. 17 с.
204. Пистон У. Оркестровка. Москва : Совет. композитор. 1990. 459 с.

205. Погадаева Н. О. Федор Серафимович Дружинин – исполнитель, педагог, композитор : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Саратов, 2009. 217 с.
206. Пономаренко Е. Жанрово-стилевые особенности украинского фортепианного концерта 1980 – 1990-х годов. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 38. С. 103–110.
207. Пономаренко Е. Программный фортепианный концерт в творчестве украинских композиторов 1980 – 1990-х годов *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 59. С. 61–66.
208. Понятовский С. Альт. Москва : Гос. муз. изд-во, 1974. 99 с.
209. Понятовський С. Вопросы музыкальной педагогики / сост. С. Понятовский. Москва : Музыка, 1987. – Вып. 8. С. 139.
210. Понятовский С. История альтового искусства. Москва : Музыка, 2007. 335 с.
211. Преисман Э. Камерный оркестр как явление в музыкальной культуре XVII – XX веков : дис. д-ра искусствоведения : 17.00.02. Новосибирск. 2003. 291 с.
212. Присвята Вчителю [Концерт до ювілею Дмитра Комонька]. *AfishaLviv*. URL: <https://afishalviv.net/arh/prisvyata-vchitelyu/> (дата звернення: 25.09.2020).
213. Приходько В. И. Музыкальная фактура и исполнитель. Харьков : Фолио, 1997. 208 с.
214. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. Ленинград : Музыка, 1967. 79 с.
215. Рабей В. Георг Филипп Телеман: Биографический очерк. Москва : Музыка, 1974. 64 с.
216. Рабей В. Скрипка, альт : история, музыкальное наследие, педагогіка. Москва : Гос. муз. -пед. ин-т им. Гнесиных, 1990. 184 с.
217. Раппопорт Л. Г. Артур Онеггер. Ленинград : Музыка, 1967. 304 с.

218. Романко В. Духовна тематика у творчості Івана Тараненка. *Музична україністика: сучасний вимір.* / Ін-т мистецтвознавства фольклора, етнографії ім. М. Рильського. Київ, 2008. Вип. 2. С. 239–245.
219. Ручьевская Е., Кузьмина Н. Цикл как жанр и форма. *Форма и стиль* : сб. науч. тр. / отв. ред. Е. А. Ручьевская. Ленинград, 1990. Ч. 2. С. 129–174.
220. Савенко С. Авангард как традиция музыки XX века. *Искусство XX века: диалог эпох и поколений* сб. ст. / ред.-сост. Б. С. Гецелев, Т. Б. Сиднева. Н.Новгород, 1999. С. 73.
221. Садовнікова О., Соколова Л. Володимир Михайлович Птушкін: Монографічний нарис. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2011. – ... с. (серія «Біографія та бібліографія визначних музикантів»).
222. Самойленко Е. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 : Москва, 2003 178 с.
223. Свободов В. Смычковый инструментарий в эволюции европейского исполнительского искусства : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2010. 520 с.
224. Сердюк А. Пути развития украинского и зарубежного искусства : пособ. Харьков : Основа, 2001. 248 с.
225. Серце, віддане музиці. До 60-річчя композитора Н. І. Боевої : біобібліогр. покажчик. Запоріжжя : Статус, 2011. 32 с. URL: <http://docplayer.net/55296912-Serce-viddane-muzici.html> (дата звернення: 30.06.2020).
226. Сиганова О. О некоторых исторических разновидностях мемориальных жанров. URL: https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/7437 (дата звернення: 20.01.2021).
227. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века. Москва : ВЛАДОС, 2004. 238 с.
228. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Москва : Музыка, 1992. 203 с.

229. Соколов А. О двух принципах формообразования в музыке. *О музыке. Проблемы анализа* / сост. В. П. Бобровский, Г. Л. Головинский. Москва, 1974. С. 103–117.
230. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров. *Проблемы музыки XX века* : сб. ст. / гл. ред. В. М. Цендровский и др. Горький, 1977. С. 12–57.
231. Сокол А. В., Сергеева О. В. История ОНМА. *Одес. нац. муз. акад. им. А. В. Неждановой* (офиц. сайт). URL: <http://odma.edu.ua/rus/about> (дата звернення: 05.01.2021).
232. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1969. 103 с.
233. Стоклицкая Е. Альтовая педагогика В. В. Борисовского. Москва : Музыка, 2007. 74 с.
234. Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм / пер. с болг. Москва : Музыка, 1985. 269 с.
235. Струве Б. Процесс формирования виол и скрипок. Москва : Гос. муз. изд-во, 1959. 270 с.
236. Суворовська Г. Еволюція жанрів в українській камерно-інструментальній музиці. *Українське музикознавство* : республ. міжвід. наук.-метод. зб. / упоряд. І. Б. Пясковський. Київ, 1991. Вип. 26. С. 146–154.
237. Сулім Р. Традиції жанру in memoriam у скрипковому концерті Жанни Колодуб. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. / упоряд. М. Д. Копиця. Київ, 2015. Вип. 41. С. 289–310.
238. Сулім Р. Традиції жанру in memoriam в альтовому концерті Жанни Колодуб. *Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2015. № 4 (29). С. 48–56.
239. Сумарокова В. Український віолончельний концерт у контексті світової музичної культури. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2001. Вип. 17. С. 338–352.

240. Сумарокова В. Виконавська школа як об'єкт дослідження : до визначення поняття. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 40, кн. 10. С. 180–190.
241. Суханова Т. Константин Георгиевич Мострас: творческое и педагогическое наследие : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2010. 26 с.
242. Сюта Б. Музична творчість 1970-1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ : Грамота, 2006. 256 с.
243. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ ст. Дослідження. Киев : НАНУ, 2004. 120 с.
244. Тараева Г. Семантика музикального языка : конвенции, традиции, интерпретации : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 Ростов-на-Дону, 2013. 411 с.
245. Тараканов М. Предисловие. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники* / Э. Денисов. Москва : Совет. композитор. 1986. С. 3–9.
246. Творчі колективи. *НМАУ ім. П. І. Чайковського* (офіц. сайт). URL: <https://knmau.com.ua/nauka/tvorchi-kolektivi/> (дата звернення: 15.09.2020)
247. Терещенко А. «Вітражі й пейзажі» Геннадія Ляшенка. *Музика*. 2008. № 2. С. 8–9.
248. Терещенко В. Л. Штрихи к портрету Игоря Горского. URL : <https://zounb.zp.ua/node/2516> (дата звернення: 12.09.2020).
249. Тимофеев В. Д. Украинский радянський фортепіанний концерт. Київ : Муз. Україна, 1972. 159 с.
250. Тимошенко А. Американский музыкальный экспериментализм первой половины ХХ века: представление о звуке, концепция инструмента, композиции: Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон : дис. канд. искусствоведения : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2004. 254 с.
251. Тиц М. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. Київ : Муз. Україна, 1972. 285 с.

252. Тукова И. О понятии жанровый стиль. *Наук. віс. нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського* Київ, 2008. Вип. 38. С. 27–33.
253. Тукова И. Роль жанра в музыкальном произведении как целостности. *Наук. віс. нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 48. С. 50–57.
254. Удовиченко М. М. Кочарян Сурен Гарнікович. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського*. 1917 – 2017 : мала енцикл. Харків, 2017. Т. 1. С. 257–258.
255. Удовиченко Н. Особенности организации музыкального времени и его выразительные возможности. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 36. С. 212–223.
256. «Українські народні пісні» № 2, Київ : Муз. Україна, 1992. 80 с.
257. Уманець О. Музична культура України другої половини ХХ століття : навч. посіб. Харків : Регіон-інформ, 2003. 187 с.
258. Фаритов В. Трансгрессия и трансценденция как онтологические перспективы дискурса : дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.01. Москва, 2016. 318 с.
259. Фаритов В. Философские аспекты музыкальных произведений А. Шнитке (музыка и философия). *Культура и искусство*. 2017. № 4. С. 130–141.
260. Файнберг Н. Разговоры за кулисами об альтистах. Москва : Классика – XXI, 2008. 64 с.
261. Фельдгун Г. История смычкового искусства от истоков до 70-х годов ХХ века : лекционный курс для студентов оркестрового факультета музыкальных вузов. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М. И. Глинки, 2006. 498 с.
262. Філатова О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Одеса, 2005. 16 с.

263. Флеш К. Воспоминания скрипача. *Исполнительское искусство зарубежных стран* / сост. и ред. Я. Мильштейн. Москва, 1977. Вып. 8. С. 11-156.
264. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогіка. Москва : Классика – XXI, 2007. 304 с.
265. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Суми : Собор, 2008. 184 с.
266. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата звернення: 10.10.2020).
267. Холопов Ю. Введение в музыкальную форму. Москва : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.
268. Хохлов Ю. Советский скрипичный концерт. Москва : Гос. музык. изд-во, 1956. 231 с.
269. Холопова В. Формы музыкальных произведений : учеб. пособ. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с.
270. Царева Е. М. Иоганнес Брамс. Москва : Музыка, 1986. 384 с.
271. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. Москва : Музыка, 1980. 296 с.
272. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 235 с.
273. Цуккерман В. А. Соната сі мінор Ф. Ліста / Віктор Абрамович Цуккерман – М. : Музыка, 1984. – 112 с.
274. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры : монография. 2-е изд. Бишкек : Фонд Сорос – Кыргызстан, Фирма «Айбек», 1996. 344 с.
275. Черкашина М. Дмитро Клебанов. *Українське музикознавство* : наук.-метод. щоріч. / відп. ред. І. Ф. Ляшенко. Київ, 1968. Вип. 3. С. 126–131.
276. Черкашина-Губаренко М. Творчі дебюти Жанни Колодуб : монография. Київ, 1999. 24 с.
277. Чернова-Строй И. В. Юрий Башмет – грани совершенства. Львів: Піраміда, 2003. 208 с.

278. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 291 с.
279. Шаповалова Л. Смысл как категория ценностной семантики музыки. *Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 60. С. 17–25.
280. Шевцова А. Альт в России до Башмета: педагоги и исполнители (Борисовский и Дружинин) URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/alt-v-rossii-do-bashmeta-pedagogi-i-ispolniteli-borisovskii-i-druzhinin> (дата звернення: 15.04.2020).
281. Шевцова А. Развитие сольного исполнительства на альте в музыкальном искусстве XX века. *Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания* : сб. ст. по матер. науч. конф. / СГК им. Л. В. Собинова. Саратов. 2017. С. 32–37
282. Шелудякова О. Методология анализа духовной музыки XX столетия (на примере православной традиции). *Проблемы музыкальной науки*. Автономная Некомерческая организация дополнительного профессионального образования Научно-методический центр «Инновационное искусствознание». Уфа. – №1 (6), 2010. – С. 6 – 11.
283. Шервинская Е. С. Фёдор Дружинин. Воспоминания. Страницы жизни и творчества. Москва : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2001. 232 с.
284. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки : науч. моногр. Одесса, 2001. 396 с.
285. Шип С. К изучению образного содержания музыкального мышления (психологический аспект проблемы). *Музыкальное искусство и культура*. Одесса, 2001. С. 21–28. (Наук. вестник Одес. гос. муз. акад. ; вып. 2).
286. Шип С. Музыкальный жанр в методологическом аспекте. *Наук вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 154–177.

287. Щелкановцева Е. М. Кафедра струнных инструментов. *Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского 1917 – 1992*. Харьков, 1992. С. 158–181.
288. Щетинський О. (ідея, укладання, загальне редагування, коментарі і примітки). Лінії – перехрестя – акценти. Композитор Леонід Грабовський: бесіди, статті, матеріали. – Харків : «Акта», 2017. – С. 780
289. Юзефович В. А. Вадим Борисовский – основатель советской альтовой школы. Москва : Совет. композитор, 1977. 161 с.
290. Юсипей Р. Партитуры не горят. Дирижер Игорь Блажков: «За переписку со Стравинским и Бриттеном органы безопасности сделали меня... невыездным». *Зеркало недели*. 2008. 20-26 сент., № 35 (714). URL: https://zn.ua/ART/partitury_ne_goryat_dirizher_igor_blazhkov_za_perepisku_so_stravinskim_i_brittenom_organy_bezopasnos.html (дата звернення: 05.10.2020)
291. Яковчук Н. «Соната-поема» для альты і фортепіано Олександра Яковчука: деякі питання інтерпретації. *Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. 2013. Вип. 31. С. 206–212.
292. Ямпольский И. Николо Паганини. Жизнь и творчество. Москва : Гос. музык. изд-во, 1961. 378 с.
293. Янкелевич Ю. И. Педагогическое наследие. Москва : Музыка, 1983. 253 с.
294. Яньшинов А. И. Техника смычка. Руководство для выработки штрихов. Москва : Музык. сектор, 1930. 69 с.
295. Briner A. Paul Hindemith. Mainz: Schott, 1988. 388 p.
296. Dalton D., Primrose W. Playing the Viola : Conversations with William : Primrose Oxford University Press, 1988. 244 p.
297. Dolejsi R. Modern viola technique : Da Capo Press, 1973 133 p.
298. Harman E. Charles The standard viola : Old Court Press, 2006 44 p.

299. Kugel M. "History of an era – An interpretation of two works for viola"
Shostakovich Sonata for viola and piano and Bartok Concerto for viola and
orchestra. Gent: s. n., 2002. 139 p.
300. Menuhin Y. Primrose W. Violin and Viola : Kahn & Averill, 1991. 250 p.
301. Riley M. W. The History of the Viola : Braun-Brumfield, 1980. 396 p.
302. Stowell R. The early violin and viola a practical guide : Cambridge university
press, 2001 213 p.
303. Straeten E. van der. The viola, «The Strad». – XXIII. – 1912.
304. Tertis L. My viola and I. Boston, 1975. 84 p.
305. Thours B. and Shore B. The viola, L., 1946. 441 p.
306. White, John. Lionel Tertis: The First Great Virtuoso of the Viola. Woodbridge:
Boydell Press, 2006.
307. Williams A. D. Lillian Fuchs, First Lady of the Viola : E. Mellen Press, 1994
174 p.
308. Zeyringer F. Literature für viola. Hartberg : Schnwetter, 1976.
309. Zeyringer F. The problem of Viola size. New York, The American Viola
Society, 1979. 19 p.
310. Zeyringer Fr., Literatur für Viola – Kassel, 1963. – Erdzungsband, 1965.
Kassel, 1966. 239 p.

Додаток А

Іван Тараненко – Симфонічна містерія для солюючого альтя з оркестром
«Сім Янголів із сурмами»

2 8

A. Fl.

Eng. Hn

B. Cl.

Bsn

T. Bl.

T.-t.

Chim.

V-la

13

A. Fl.

Eng. Hn

B. Cl.

Bsn

Tpt

Timp.

B. D.

T.-t.

Chim.

V-la

p

p

p

p

mf

ppp

f

p

p

2

35

A. Fl.
Eng. Hn.
Timp.
B. D.
Tom-t.
Cymb.
T.-t.
V-la
Vln I
Vln II
Vc.
Cb.

40

A. Fl.
Timp.
Tom-t.
T. Bl.
V-la
Vln I
Vln II
Vc.

69 4

Vln I *pp* *poco*

Vln II *pp*

Vla *poco*

Vc. *poco*

Cb.

8

75

Vln II *a* *poco*

Vla *a* *poco*

Vc. *poco*

Cb.

10

102 **6**

A. Fl. *f*

Eng. Hn. *mf* *s*

B. Cl. *f*

Bsn. *mf* *s*

Tpt. *f*

Vln I *f* *ff* *fff*

Vln II *f* *ff* *fff*

Vla. *f* *div.*

Vc. *f*

Cb. *f* *div.*

7

A. Fl.

Eng. Hn

B. Cl.

Bsn

Hn

Tpt

Tbn.

B. D.

Tom-t.

T-t.

V-la

Vln I

Vln II

Vla

Vc.

Cb.

p

mp

pizzarco pizzarco pizz. arco pizzarco pizzarco pizzarco pizz. arco

p

p

p

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes an Alto Flute (A. Fl.), English Horn (Eng. Hn), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn), Horn (Hn), Trumpet (Tpt), and Trombone (Tbn.). The percussion section consists of a Bass Drum (B. D.), Tom-tom (Tom-t.), and Snare Drum (T-t.). The string section includes Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Viola and Cello parts feature a complex rhythmic pattern of eighth notes with the instruction 'pizzarco' and 'pizz. arco' alternating above the notes. The Bass Drum part has a dynamic marking of *p*. The Snare Drum part has a dynamic marking of *mp*. The Viola and Cello parts also have a dynamic marking of *p*. The Alto Flute part begins with a measure marked with a box containing the number 7. The score is written in 4/4 time and spans 13 measures.

122 **8**

V-la
Vln I
Vln II
Vc.
Cb.

125

B. Cl.
Ban.
Timp.
V-la
Vla.
Vc.
Cb.

129 **9**

V-la
Vla.

131

V-la
Vln I
Vln II
Vla.
Vc.

10

Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso

This system contains measures 10 through 16. It features a complex texture with multiple voices. The Violin I part has a prominent melodic line with many slurs and ties. The Violin II and Viola parts provide harmonic support with similar rhythmic patterns. The Violoncello and Contrabasso parts play a steady, rhythmic accompaniment.

17

Violin I, Violin II, Viola, Violoncello

This system contains measures 17 through 23. The Violin I part continues its melodic development with intricate phrasing. The Violin II and Viola parts maintain their harmonic roles. The Violoncello part has a more active role in this section, with more frequent note changes.

18

Violin I, Violin II, Viola, Violoncello

This system contains measures 19 through 25. The Violin I part features a series of slurs and ties, creating a sense of continuous motion. The Violin II and Viola parts provide a consistent harmonic background. The Violoncello part continues its rhythmic accompaniment.

11

Trumpet, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso

This system contains measures 26 through 32. It introduces a Trumpet part with a melodic line. The Violin I part has a very active, rhythmic role with many slurs and ties. The Violin II and Viola parts continue their harmonic support. The Violoncello and Contrabasso parts provide a steady accompaniment.

172 *Sul C* 13

Vln I
Vln II
Vla
Vc

pizz *unis* *ppp* *p*

23

176

A. Fl.
Ing. Fl.
Vln I

sul tasto

204 16

Timp.
Vln

pizz

31

209

Tbn I
T. BII
Chim.
Vln I
Vln II
Vc
Cb

pizz

22

Musical score for measures 22-29, featuring a single melodic line on a grand staff. The notation includes various rhythmic values and phrasing slurs.

45

277

Musical score for measures 277-300, featuring a full orchestral ensemble including strings, woodwinds, brass, and percussion. The score is divided into two systems, with measure numbers 277 and 280 indicated at the start of each system.

This image displays a page of a musical score, specifically measures 238 through 248. The score is arranged in two systems. The first system begins at measure 238, indicated by a box containing the number '238' above the first staff. The second system begins at measure 248, indicated by a box containing the number '248' above the first staff. The instruments are labeled on the left side of each system: Vln I, Vln II, Vla, Vc., and Cb. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The Vln I and Vln II parts feature complex rhythmic patterns with many sixteenth notes. The Vla, Vc., and Cb. parts provide a harmonic foundation with longer note values and some rests.

27 53

B. Cl.

Ban.

Fl.

Trp.

Tbn.

Cim.

Vln.

Vla I

Vla II

Vln.

Vln.

Vc.

Cb.

f

ff

arco pizz arco pizz arco pizz arco pizz arco

c. legno

pizz.

pizz.

Наталія Боева Концерт-рапсодія для альту, голосу та симфонічного оркестру

The image shows a handwritten musical score for a concert-rhapsody. The score is written on multiple staves. At the top, there are several staves of music with various notes, rests, and dynamic markings such as *cresc...*, *ff*, *p*, and *mf*. Below these, there is a section labeled *Solo* with a circled '1' and a circled '2'. The tempo is marked *Andante sostenuto*. The instrumentation includes Violini I and II, Viola, Violoncello (V. cello), and Contrabasso (C. Bass). There are double bar lines and repeat signs throughout the score. At the bottom, there are two more staves of music with dynamic markings *mf* and *cresc...*. The score is written in a clear, legible hand.

This page contains a handwritten musical score for a piano piece, organized into six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures, and dynamic markings such as *f*, *mf*, *ff*, and *p*. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, as well as slurs and accents. There are several double bar lines with repeat signs and circled numbers (1, 2, 3) indicating specific sections or measures. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

Handwritten musical score system 1. It consists of four staves. The top staff is a single melodic line with various note values and rests. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs) with chords and accompaniment. The bottom staff is a bass line with rhythmic patterns. A circled number '5' is written at the end of the system.

Handwritten musical score system 2. It consists of four staves. The top staff continues the melodic line. The second and third staves show more complex chordal textures. The bottom staff continues the bass line. A circled number '5' is written at the end of the system.

Handwritten musical score system 3. It consists of four staves. The top staff continues the melodic line. The second and third staves show more complex chordal textures. The bottom staff continues the bass line. The word 'Arz' is written above the second and third staves in several places. A circled number '5' is written at the end of the system.

This is a handwritten musical score for an orchestra and percussion ensemble. The score is organized into several systems of staves. At the top, there are four staves for the string section (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses), each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system contains four measures of music, with dynamic markings such as *mf* and *pp*. The second system is mostly blank, with some faint markings. The third system includes staves for Percussion (Tutti), French Horns (Tutti), Trombones (Tutti), and Tuba (Tutti), with dynamic markings like *mf* and *cresc.*. The fourth system is for Timpani and Cymbals (Tutti) and Cassa (Tutti), with dynamic markings like *mf* and *pp*. The fifth system is for Solo (Tutti) with dynamic markings like *mf* and *pp*. The sixth system is for the Arch (Tutti) section, with dynamic markings like *mf* and *cresc.*. The seventh system is for the Bass (Tutti) section, with dynamic markings like *mf* and *cresc.*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

This is a handwritten musical score for a symphony orchestra, spanning two systems. The instruments listed on the left are:

- Flauto (Flute)
- Oboe
- Clarinete (Clarinet)
- Fagotto (Bassoon)
- Coro (Cori) - Horns
- Tromba (Trumpet)
- Tromba e Tubo (Tuba)
- Timpani (Timpani)
- Tamburo (Tambourine)
- Grancassa (Cymbals)
- Tam Tam
- Arpa (Harp)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The percussion parts (Timpani, Tamburo, Grancassa, Tam Tam) feature rhythmic patterns and crescendos. The woodwind and brass parts have complex melodic and harmonic lines. The harp part includes arpeggiated figures. The bottom system shows the beginning of the string section with dense chordal textures. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score, including a large '5' in the Tromba part and a circled '9' in the Timpani part.

(12) *Allegro*

Tambourin
Milton
C. Cassa
Trompe

(12)

Viola

(17)

V. celi

C. Bassi

Handwritten musical score for orchestra, featuring percussion, strings, and woodwinds. The score is in 2/4 time and marked "Allegro". It includes parts for Tambourin, Milton, C. Cassa, Trompe, Viola, V. celi, and C. Bassi. The score is divided into systems, with measures 12, 17, and 24 marked. Dynamics include p, mf, f, and cresc. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score.

This page of a handwritten musical score includes the following parts and markings:

- Flute**: Part 1, marked with a circled 'B' and 'a2'.
- Oboe**: Part 1, marked with a circled 'B' and 'a2'.
- Clarinets**: Part 1 and 2, marked with a circled 'B'.
- Cornets**: Part 1 and 2, marked with a circled 'B' and 'COR'.
- Timpani**: Marked with a circled 'B'.
- Tam-tam**: Marked with a circled 'B'.
- Cymbals**: Marked with a circled 'B'.
- Solo**: A single staff with a circled 'A'.
- Violin I**: Marked with a circled 'B'.
- Violin II**: Marked with a circled 'B'.
- Viola**: Marked with a circled 'B'.
- Violoncello**: Marked with a circled 'B'.
- Contrabassi**: Marked with a circled 'B'.

The score features dynamic markings such as *p*, *mf cresc.*, *f*, and *ff*. The notation includes various musical symbols like slurs, accents, and articulation marks.

Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score shows a melodic line with dynamics ranging from *p* to *mf* and *cresc.* markings. A circled number 139 is present at the beginning of the section.

Piccolo, Flute, and Oboe. The score includes dynamic markings like *mf* and *cresc.*. A circled number 140 is present, with the tempo marking *Molto allegro* and the performance instruction *Secco*.

Clarinet and Bassoon. The score features dynamic markings such as *mf* and *cresc.*. A circled number 141 is present, with the tempo marking *Molto allegro*.

Horn and Trumpet. The score includes dynamic markings like *mf* and *cresc.*. A circled number 142 is present, with the tempo marking *Molto allegro* and the performance instruction *Secco*.

Trombone and Tuba. The score shows dynamic markings such as *mf* and *cresc.*. A circled number 143 is present, with the tempo marking *Molto allegro* and the performance instruction *Secco*. The word *Arco* is written below the staves.

Musical score for strings and woodwinds, measures 68-76. The top staff features a complex melodic line with many slurs and ornaments. The bottom staff provides a rhythmic accompaniment with various articulations.

Musical score for strings and woodwinds, measures 77-85. The top staff continues the melodic development, while the bottom staff maintains the accompaniment. A 'Volar' marking is present in the woodwind part.

Musical score for strings and woodwinds, measures 86-94. The top staff shows a melodic line with a 'V' marking. The bottom staff continues the accompaniment.

Musical score for strings and woodwinds, measures 95-103. The top staff features a melodic line with a 'Rubato' marking. The bottom staff continues the accompaniment.

Musical score for strings and woodwinds, measures 104-112. The top staff features a melodic line with a 'secco' marking. The bottom staff continues the accompaniment.

Andantino

Arpa

Canto

Vide Solo

Triangolo

V-ni I

V-ni II

Vide

V. Col.

Handwritten lyrics: *...иногда, иногда, иль ты - не-тъ, та-то зрелое за-ба-*

Musical score for the lower instruments and voice, starting at measure 119. The score includes parts for Arpa, Canto, Vide Solo, Triangolo, V-ni I, V-ni II, Vide, and V. Col. The tempo is marked 'Andantino'. The Canto part includes handwritten lyrics in Russian. The string parts (V-ni I, V-ni II, Vide, V. Col.) are marked with 'a mol' and 'pp'.

Handwritten musical score for orchestra and vocal soloist. The score includes parts for Flauti I & II, Clarineti I & II, Violini I & II, Viola, Violoncello (V.C.), Contrabbasso (C.B.), Arpa, Tromba, Trombone, and Soloist. The vocal line features lyrics in Russian: "ноз-ку А-а! Кор-ку гба, ша-пу-бу-пу о-бу-ба. А-а! Кор-ку гба,". The score is marked with a circled "20" at the beginning of several staves, indicating a rehearsal mark. Dynamics include *p*, *mf*, *pp*, and *pizz*. The Soloist part is marked *p* *pizz*.

Handwritten musical score for strings and voice. The score includes parts for Viola, Violin I, Violin II, Viola, Violin I, Violin II, Solo, and Archi. The music is in 3/4 time and features dynamic markings such as *mf*, *p*, and *pp*. There are several circled numbers '22' indicating specific measures. The voice part includes the lyrics: "2. Снова, снова миг-ба-ка, зови-ра бресту бу-ну-". The Archi part includes markings for *Pizz* and *Arco*.

Viola
Violin I
Violin II
Viola
Violin I
Violin II
Solo
Archi

22
22
22
22
22
22
22
22

mf *p* *pp*

2. Снова, снова миг-ба-ка, зови-ра бресту бу-ну-

Pizz *Arco* *P*

This is a handwritten musical score for a Coda section, marked with a circled '27' and the word 'Coda'. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Flauto I & II**: Flute parts with various ornaments and dynamics.
- Oboe I & II**: Oboe parts with similar ornamentation.
- Clarinete I & II**: Clarinet parts with dynamic markings like *p* and *mf*.
- Corno I, II, III, IV**: Horn parts with dynamic markings like *p*.
- Tromba**: Trumpet parts with dynamic markings like *p*.
- Trombone**: Trombone parts with dynamic markings like *p*.
- Piano**: Piano accompaniment with chords and arpeggios.
- Canto Solo**: A vocal solo line with lyrics that are partially illegible.
- Archivi**: String parts including Violins (I & II), Violas, Cellos, and Double Basses.

The score is written on a grand staff system with multiple staves for each instrument. The music features a variety of notes, rests, and dynamic markings, typical of a classical score. The word 'Coda' is written in a decorative, cursive style at the beginning of the section.

Handwritten musical score for percussion instruments. The score is written on multiple staves. The instruments listed on the left are Timp (Timpani), Tom, and Snare. The notation includes various rhythmic patterns, dynamics (e.g., *ff*, *f*, *cresc.*), and articulation marks. There are circled numbers 33 and 34 on the left side of the score, indicating measure numbers. The score is densely written with notes and rests, and includes some handwritten annotations and corrections.

Timp
Tom
Snare
Perc

Віталій Кирейко Сонати *e-moll* для альта і фортепіано

В. Кирейко

Соната

для альта і фортепіано

Allegro moderato

The musical score consists of four systems of two staves each. The first system includes a tempo marking of *Allegro moderato* and a dynamic marking of *f*. The second system features a dynamic marking of *mf*. The third system includes a dynamic marking of *cresc.* and a marking of *f*. The fourth system includes a dynamic marking of *dim.* and a marking of *mf*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, and includes various articulations and phrasing marks.

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, complex rhythmic patterns, and various dynamic markings.

System 1: Features a treble staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass) with accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present. A circled number '15' is written above the first measure.

System 2: Continues the melodic and accompaniment lines. A dynamic marking of *f* is visible.

System 3: Marked with a circled '2' at the beginning, indicating a second ending or a new section. It features a change in key signature and includes dynamic markings of *dim.* and *rall.*.

System 4: Concludes the piece with a *dim.* marking and a tempo change to *a tempo*. The final measure includes the marking *imp. molto*.

rit

espressivo

③ *mf*

mf leggiero

poco sostenuto

552

Handwritten musical score for a piano and trumpet. The score consists of four systems of music. The first system shows the beginning of a piece with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system includes dynamic markings 'cresc.' and 'f', and a 'trump' part. The third system features a 'trump' part with a circled '6' and a 'poco rit.' marking. The fourth system continues the piano accompaniment with 'poco rit.' markings. The score is written in a fluid, handwritten style with various musical notations including notes, rests, and ornaments.

- 8 -

Tempo I ⑨

The musical score is written on nine staves. The first two staves are a grand staff (treble and bass clef) for piano accompaniment. The remaining seven staves are a single melodic line. The score includes the following performance markings: *ritard.* (ritardando), *mf* (mezzo-forte), *cresc.* (crescendo), *un poco meno mosso* (a little less motion), and *a tempo* (at the tempo). The piece concludes with a triplet of notes in the final measure.

Larghetto tranquillo

p

mp

p cantabile

legato sempre

mp

dim.

dim.

54

Tempo I

ritard. *p*

ritard. *p*

mf

mf

dim.

dim.

f

The musical score is handwritten and consists of 19 measures. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A 3-measure rest is indicated in the first measure of the piano part. The tempo is marked 'Tempo I'. The dynamics are marked as 'ritard.' and 'p' in the first two measures, 'mf' in the third measure, and 'f' in the fourth measure. The score concludes with a final cadence in measure 19.

Allegro strepitoso III - 19 -

The musical score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/2 time signature. It consists of seven systems of staves. Each system includes a single melodic line at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/2 time signature. The notation is dense and expressive, featuring many slurs, accents, and dynamic markings such as *f* and *sf*. There are also some handwritten annotations like circled numbers and arrows. The piece concludes with a final cadence in the last system.

46

(5)

mf

mf

cresc.

cresc. ff

ff

Tempo del comincio

ff stringende

ff

88 *im poco meno mosso* - 23 -

ritard. f festevole

The musical score is handwritten and consists of four systems. The first system includes a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with chords and arpeggios. The second system continues the vocal line with a melisma and piano accompaniment. The third system features a vocal line with a melisma and piano accompaniment. The fourth system shows a vocal line with a melisma and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

The image shows a handwritten musical score for piano, organized into three systems. Each system consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. Dynamics like *cresc.*, *mf*, and *f* are used throughout. Performance instructions include *a tempo* and *poco rit.*. Measure numbers 16 and 17 are circled. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

System 1: Treble clef staff with melodic lines. Grand staff accompaniment. Measure 16 is circled.

System 2: Treble clef staff with melodic lines. Grand staff accompaniment. Measure 17 is circled. Dynamics include *cresc.* and *mf*.

System 3: Treble clef staff with melodic lines. Grand staff accompaniment. Dynamics include *mf*, *poco rit.*, and *a tempo*.

Віталій Кирейко Концерт для альту і фортепіано з оркестром *d-moll*

В. Кирейко

КОНЦЕРТ

для альту і фортепіано з оркестром

Andante cantabile

The musical score is handwritten and consists of five systems of staves. The first system includes staves for Violin I (V. la), Violin II (V. la), Piano (P. no.), Violin II (V. la), Piano (P. no.), and Orchestra (orch.). The music is in D minor and 4/4 time. The tempo is 'Andante cantabile'. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and piano dolce (p dolce). There are triplets and various articulations throughout the piece.

This is a handwritten musical score for Piano (P-no), Orchestra (Orch.), and Violin (V-la). The score is divided into several systems. The first system features a Piano part with a melodic line and a supporting bass line, and an Orchestra part with a melodic line and a supporting bass line. The second system continues the Piano and Orchestra parts, with the Piano part including dynamic markings like *mf* and *dim.*. The third system shows the Violin part with a melodic line and a supporting bass line, and the Piano part with a melodic line and a supporting bass line. The Violin part includes dynamic markings like *P*, *accel.*, *ritard.*, and *P espressivo*. The Piano part includes dynamic markings like *p legato*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. There are some handwritten annotations and markings throughout the score, including a circled '2' and a '2-' above the first system.

tr. unum 3

cresc.

cresc. *mf*

mf

tr. unum

il basso marcato

Orch.

8

Orch.

arco

V-la

mf cantabile

P-no

mf

legato

9

Detailed description: This is a handwritten musical score for a section of a piece. It features five systems of staves. The first system is for the Orchestra (Orch.), with a circled measure number '8'. The second system is also for the Orchestra. The third system is for Violin (V-la), marked 'arco' and 'mf cantabile'. The fourth system is for Piano (P-no), marked 'mf' and 'legato'. The fifth system continues the Piano part, with a circled measure number '9'. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Handwritten musical score for Violin (V-la), Piano (P-no), and Orchestra (Orch.). The score is divided into four systems. The first system includes V-la, P-no, and Orch. The second system includes P-no and Orch. The third system includes P-no. The fourth system includes Orch. The key signature is A major (two sharps) and the time signature is 6/8. A circled number '10' appears above the V-la staff in the first system and above the Orch. staff in the second system. Performance markings include *dim.*, *espress.*, and *mp.*. The V-la part features a melodic line with a circled '10' above it. The P-no part has complex chordal textures with some triplets and dynamic markings. The Orch. part has rhythmic patterns in the upper strings and a *mp.* marking. The third system shows a P-no part with a melodic line and chords. The fourth system shows an Orch. part with rhythmic patterns in the upper strings.

Allegro non troppo

⑬

P-no

Orch.

⑭

Andante

V-la

P-no

Orch.

P legato

This page contains a handwritten musical score for piano, consisting of six systems of music. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures, and dynamic markings such as *dim.*, *mf*, *f*, and *arco*. There are also circled numbers 14 and 17, and a circled '22' at the top right. The score is written in ink on a white background.

The first system features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with accompaniment. The second system continues the grand staff accompaniment. The third system introduces a new treble clef staff with a melodic line. The fourth system continues this melodic line. The fifth system continues the grand staff accompaniment. The sixth system concludes the piece with a final grand staff.

Dynamic markings include *dim.* (diminuendo) in the first and second systems, *mf* (mezzo-forte) in the first, second, and third systems, and *f* (forte) in the fourth, fifth, and sixth systems. The *arco* marking is present in the fourth system. Circled numbers 14 and 17 are placed above the second and third systems, respectively. A circled '22' is located at the top right of the page.

Handwritten musical score for the first system. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass staff has a key signature of one flat (Bb). The notation is dense, with many accidentals and complex rhythmic patterns. A circled measure number '16' is present in the treble staff. The dynamic marking 'mf' is written below the treble staff. There are several plus signs (+) scattered throughout the notation.

Handwritten musical score for the second system. It features a single treble staff at the top and two bass staves below it. The treble staff contains a melodic line with a dynamic marking 'mf'. The two bass staves contain complex harmonic accompaniment with many accidentals and plus signs (+). The notation is dense and appears to be a continuation of the piece from the first system.

(18)

(18)

(18)

mf

mf

mf

mf

Микола Стецюн Фантазія для альту і камерного оркестру

H. C. Messiaen Moderato

Cympan *Moderato* *p* *1*

Violoncello solo *Moderato* *mf* *p* *1*

V-ni I *div. mp* *mp*

V-ni II *div. mp* *mp* *V₁* *V₂* *V₃* *V₄*

Violi *div. mp* *mp*

V-cellii *mp* *pizz.* *mp*

C-bassi *mp* *pizz.* *mp*

Solo *mp*

I *mp*

II *mp* *arco*

- 1 - *mp* *154*

Handwritten musical score for the first system. It includes a piano part at the top, a solo part, and first and second violin parts. The piano part has a circled '2' above it and a 'mp' dynamic marking. The solo part has a circled '2' above it and a 'mf' dynamic marking. The violin parts have 'mf' dynamic markings. The piano part includes a 'pizz. unis.' instruction. The solo part has a circled '2' above it. The violin parts have 'mf' dynamic markings. The piano part has a circled '2' above it.

Handwritten musical score for the second system. It includes a piano part at the top, a solo part, and first and second violin parts. The piano part has a circled '3' above it. The solo part has a circled '3' above it and a 'mp' dynamic marking. The violin parts have 'mp' dynamic markings. The piano part includes 'arco div.' and 'unis. pizz.' instructions. The solo part has a circled '3' above it. The violin parts have 'mp' dynamic markings. The piano part has a circled '3' above it.

13 poco più mosso

Solo

rit. poco più mosso

rit. 13 poco più mosso

I

rit. poco più mosso
Pizz. div.

rit. (pizz) poco più mosso

rit. pizz. poco più mosso

rit. p

This is a handwritten musical score for a string quartet and a solo violin. The score is written in 4/4 time and features several dynamic markings and performance instructions. The instruments are arranged as follows:

- Violin Solo:** Labeled "Solo" on the left. It begins with a circled measure number "14". The dynamic marking is *mf*.
- Violin I and II:** Labeled "I" and "II" on the left. They play in unison, with a dynamic marking of *mp*. A section of the score is marked "arco.".
- Viola:** Labeled "olo" on the left. It plays in unison with the violins, with a dynamic marking of *mp*.
- Violoncello:** Labeled "cello" on the left. It plays in unison with the violas, with a dynamic marking of *mp*.

The score includes various performance instructions such as *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *arco.* (arco), *uniso.* (unisono), *pizz.* (pizzicato), and *div.* (divisi). The notation includes stems, beams, and slurs, indicating the flow and phrasing of the music.

Handwritten musical score for measures 15-18. The score includes:

- Violin I and II staves with chords and melodic lines.
- A Solo Violin staff with the instruction "sul G" and dynamic marking "mp".
- Violin I and II staves with chords and melodic lines.
- Violoncello and Double Bass staves with sustained notes.

Handwritten musical score for measures 17-18, titled "(17) Fugato".

- Violin I and II staves with melodic lines and dynamic markings "mp" and "mp *rit*".
- A Solo Violin staff with melodic lines and dynamic marking "mp".
- Violoncello and Double Bass staves with sustained notes.

79

mp

secco. *simile*

mp

mp

mp

mp

p *Pizz.* *t3b.* *p.* *Pizz.*

80

arco.

mp arco.

mp

mp

mp

div. *mp*

arco. *arco*

Handwritten musical score for the first system. It includes a piano part (piano), a solo part (Solo), and two violin parts (I and II). The piano part features chords with accents and slurs. The solo part has a melodic line with slurs and accents. The violin parts have rhythmic patterns with slurs and accents. Dynamics include *mp* and *p*.

Handwritten musical score for the second system. It includes a piano part (piano), a solo part (Solo), and two violin parts (I and II). The piano part has chords with accents and slurs. The solo part has a melodic line with slurs and accents. The violin parts have rhythmic patterns with slurs and accents. Performance markings include *div.*, *pietz.*, and *unv.*. Dynamics include *p*.

Solo

The image shows a handwritten musical score for a solo section, consisting of six staves. The top two staves are for piano, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The piano part includes various dynamics such as *mf*, *p*, and *pp*, and performance markings like *b. b.* and *b. a.*. The middle two staves are for violin and viola, both in treble clef. The violin part includes dynamics like *mf* and *p*, and performance markings like *div.* and *div. p.*. The bottom two staves are for cello and double bass, both in bass clef. The cello part includes dynamics like *mf* and *p*, and performance markings like *arco*. The score is written in a single system and includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Віталій Пацера Концерт для альту і камерного оркестру

Концерт для альту / В. Пацера

Andante

Allegro

3 *Allegro moderato*

The image shows a handwritten musical score for a brass instrument, likely a trombone, consisting of two systems of staves. The first system is marked *Allegro moderato* and includes dynamic markings *mf*, *f*, *ff*, and *fff*. The second system is marked *vivo* and includes *modera*. The score features various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation is written in a clear, legible hand.

mf *f* *ff* *fff*

vivo *modera*

5

The image shows a handwritten musical score for a six-part ensemble. The score is divided into two systems. The first system consists of six staves, each with a different clef: soprano (C1), alto (C2), tenor (C3), bass (F1), and two bass staves (F2 and F3). The first measure of the first system shows a complex melodic line in the soprano part with dynamic markings *ff* and *sf*. The second measure of the first system shows a similar melodic line in the soprano part, also with *ff* and *sf* markings. The second system consists of six staves. The first measure of the second system shows a complex melodic line in the soprano part with dynamic markings *ff* and *sf*. The second measure of the second system shows a complex melodic line in the soprano part with dynamic markings *ff* and *sf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

7

5/4 cresc molto

9/8

cresc

cresc

cresc

cresc

9 Sostenuto

The musical score is written in 5/4 time and is marked "Sostenuto". It consists of two systems of five staves each. The first system includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The second system includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score features various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings like "p" and "pizz".

System 1:

- Violin I: *p*, *pizz*
- Violin II: *p*, *pizz*
- Viola: *p*, *pizz*
- Violoncello: *p*, *pizz*
- Contrabasso: *p*, *pizz*

System 2:

- Violin I: *arco*
- Violin II: *arco*
- Viola: *arco*
- Violoncello: *arco*
- Contrabasso: *arco*

10

Handwritten musical score for a string quartet, numbered 10. The score consists of four systems of staves. The first system includes a double bass staff with a melodic line and three violin/viola staves with rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic line in the double bass and the accompaniment. The third system shows the melodic line moving to the first violin and the accompaniment. The fourth system continues the melodic line in the first violin and the accompaniment. Performance markings include 'p pizz' and 'poco cresc'.

Handwritten musical score for a string quartet and vocal line. The score is written on five staves. The first four staves are for the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The fifth staff is for the vocal line. The music is in 4/4 time and features various dynamics and articulations such as 'p dir', 'div', 'p', 'solo', and 'Andante'. There are handwritten notes in the vocal staff: 'mf' and 'coco'us' d'imm' cellula - racion'.

Handwritten musical notation for the first system, featuring a single staff with various chords and melodic lines. The notation includes several chords with accidentals (sharps and flats) and some melodic fragments with slurs.

17 *moderato*

Handwritten musical notation for the second system, including dynamics like *mf*, *p*, and *pizz*, and a page number *-34-*. The notation is spread across five staves. The first two staves are grouped with a brace and contain a melodic line with a *mf* dynamic and a *v* (accent) marking. The remaining three staves contain rhythmic accompaniment with *p* dynamics and *pizz* (pizzicato) markings. The page number *-34-* is located at the bottom center.

Handwritten musical score for a multi-instrument ensemble. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 19, indicated by a boxed number '19' above the first staff.

System 1 (Measures 19-22):

- Staff 1 (Soprano):** Treble clef, key signature of one flat (Bb), 4/4 time. Starts with a *fff* dynamic. Measure 19 has a *f* dynamic. Measures 20-22 show melodic movement with various accidentals.
- Staff 2 (Alto):** Treble clef, key signature of one flat. Starts with a *fff* dynamic. Measures 20-22 show a melodic line with a *p* dynamic.
- Staff 3 (Tenor):** Treble clef, key signature of one flat. Starts with a *fff* dynamic. Measures 20-22 show a melodic line with a *p* dynamic.
- Staff 4 (Bass):** Bass clef, key signature of one flat. Starts with a *fff* dynamic. Measures 20-22 show a melodic line with a *p* dynamic.
- Staff 5 (Cello):** Bass clef, key signature of one flat. Starts with a *fff* dynamic. Measures 20-22 show a melodic line with a *p* dynamic.
- Staff 6 (Double Bass):** Bass clef, key signature of one flat. Starts with a *fff* dynamic. Measures 20-22 show a melodic line with a *p* dynamic.

System 2 (Measures 23-26):

- Staff 1 (Soprano):** Treble clef, key signature of one flat. Measures 23-26 show melodic movement with a *p* dynamic.
- Staff 2 (Alto):** Treble clef, key signature of one flat. Measures 23-26 show melodic movement with a *pp* dynamic.
- Staff 3 (Tenor):** Treble clef, key signature of one flat. Measures 23-26 show melodic movement with a *pp* dynamic.
- Staff 4 (Bass):** Bass clef, key signature of one flat. Measures 23-26 show melodic movement with a *pp* dynamic.
- Staff 5 (Cello):** Bass clef, key signature of one flat. Measures 23-26 show melodic movement with a *pp* dynamic.
- Staff 6 (Double Bass):** Bass clef, key signature of one flat. Measures 23-26 show melodic movement with a *pp* dynamic.

The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, dynamics (*fff*, *f*, *p*, *pp*), and accidentals. The piece concludes with a double bar line at the end of the second system.

Сергій Пілютіков Варіації для альту соло

for VIOLA SOLO

S. Pilyutikov

Moderato ASSAI

non vibr. *mf* *poco espr.* *poco vibr.* *tasto* *pp* *mp* *pp*

pos. ord. *pont.* *pos. ord.* *F1.* *non vibr.* *ppp*

vibr. molto *pos. ord.* *non vibr.* *3* *5:4* *7:8* *3* *pont. vibr. arc.* *p* *pp* *mp* *SSP*

pos. ord. *tasto* *pont.* *ord.* *pp* *mp* *pp* *SSmf* *p* *SS* *SS*

3 *pizz.* *legno batt.* *7:8* *3* *pizz.* *5:4* *SS* *mf* *p* *SSS*

arco *7:8* *pos. ord.* *vibr. ord.* *5:4* *3* *v* *tr.* *SS* *p* *SSP* *molto espr.* *p*

p *f* *mf* *pp* *mf* *f* *3*

3 *5:4* *mp* *f* *p*

A L'EMPO
pos. ord.
Agitato

3

con moto

5:4

5

6

cresc. poco a poco

7:8

SSP

SSS

SSS

5:4

P

SS

SS

SS

mp

3

3

6

7:8

pp

mf

5

SENZA MISURA legno ARCO tr.

p pp p mp ppp ss

leggiere, dolcissimo

pont. pos. ord. ss ss ss

tasto ss

p pp mf

mp ppp sss

pos. ord. tr. pont. 3

mp p ss ss

pos. ord. pont. PIZZ. mp³

p pp ss

7:8 legno s pp

pont. mf pos. ord. tr. tr. tr. tr. tr.

ARCO tr. tr. tr. tr. tr.

p mp 3 pp

7

Handwritten musical score for a string instrument, featuring ten staves with various annotations including dynamics, articulation, and rhythmic markings.

Staff 1: *5:4*, *tr.*, *non vibr.*, *vibr. molto*, *non vibr.*

Staff 2: *vibr. ord.*, *p*, *mp*, *pp*, *mp*, *poco espr.*, *3*, *5:4*

Staff 3: *3*, *p*, *3*, *5:4*, *cresc.*

Staff 4: *3*, *5:4*, *3*

Staff 5: *f*, *5:4*, *3*, *molto espr.*

Staff 6: *3:4*, *3*, *3*, *mp*, *5:4*, *ss ss*

Staff 7: *3*, *3*, *5:4*

Staff 8: *mp*, *3*, *pp*, *2*

Додаток Б

Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Дедюля Ю. Соната для альту і фортепіано Володимира Птушкіна «Пам'яті Д. Клебанова» в контексті еволюції жанру. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 25. С. 106 – 113.
2. Дедюля Ю. Фантазія для альту і камерного оркестру М. Стецюна як приклад мистецтва оптимізму на початку ХХІ ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 27. С. 224 – 231.
3. Дедюля Ю. М. Концерт для альту і камерного оркестру з фортепіано Жанни Колодуб у контексті альтової творчості українських композиторів порубіжжя ХХ – ХХІ століть. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2010. Вип. 7. С. 191 – 194.
4. Дедюля Ю. Концерт для альту і камерного оркестру Віталія Пацери : проблеми виконавської інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 28. С. 31 – 41.
5. Дедюля Ю. Концерт для альту з оркестром Є. Станковича як приклад втілення жанру у сучасному українському музичному мистецтві. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 33. С. 123 – 132.
6. Дедюля Ю. Особенности жанрово-стилевой трансформации в Концерте-симфонии для скрипки, альту и камерного оркестра, ор. 61 Валентина Библика. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2020. Вип. 1. С. 40 – 43.

7. Дедюля Ю. Развитие профессиональных способностей альтистов в процессе освоения музыки XX века (на примере концерта П. Хиндемита) Ю. Дедюля. *Музична педагогіка. Мистецтвознавство*. Ялта, 2007. Вип. 1. С. 136 – 142.
8. Дедюля Ю. О специфике воплощения жанра в концерте для альты Б. Бартока. *Наукові асамблеї : матеріали магістерських читань, 10-11 квітня 2007 р.* Харків : ХДУМ, 2007. С. 182 – 193.

Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на таких конференціях:

1. Науково-методичний семінар: «Актуальні проблеми музичної педагогіки і виконавського мистецтва» (Ялта, Республіканський вищий навчальний заклад «Кримський гуманітарний університет» 22–23 лютого 2007 р.)
2. Другі наукові асамблеї: «Матеріали магістерських читань» До 90-річчя з Дня Заснування ХДУМ ім. І. П. Котляревського (Харків, Харківський державний університ мистецтв ім. І. П. Котляревського, 10–11 квітня 2007 р.)
3. Міжнародна науково-теоретична конференція «Стильова панорама українського мистецтва» (Київ, Національна Академія наук України Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 18 грудня 2008 р.)
4. ІХ Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, Харківський державний університ мистецтв ім. І. П. Котляревського, 19–21 березня 2009 р.)
5. Наукова конференція у рамках XVI міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї» «Й. Гайдн – І. Котляревський: мистецтво оптимізму» (Харків, Харківський державний університ мистецтв ім. І. П. Котляревського, 02–04 жовтня 2009р.)
6. Всеукраїнська-науково-практична конференція «Інтонаційний простір музичного мистецтва» До 100-річчя від дня народження А. М. Котляревського, (Донецьк, Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва, Донецьке обласне відділення національної всеукраїнської музичної спілки, 1–2 жовтня 2010 р.)
7. Звітня науково-методична конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 9 лютого 2011 р.)

8. Міжнародна науково-практична конференція «Музична комунікація в питаннях та відповідях» (Харків, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 15–18 січня 2021).