

МІНІСТРЕСТВО КУЛЬТУРИ
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ ТА НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра оркестрових струнних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ФУНКЦІЇ ПАРТІЇ ВІОЛОНЧЕЛЕЙ
У СИМФОНІЇ № 5 ГУСТАВА МАЛЕРА**

Магістерська робота
Константінової Майї Костянтинівни

Науковий консультант:
Каширцев Руслан Геннадійович,
доктор філософії,
старший викладач кафедри теорії музики

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

Константінова Константінова М.К.

Харків – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	
РОЗДІЛ 1. ФОРМУВАННЯ ТРАДИЦІЇ ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА НА ВІОЛОНЧЕЛІ	
1.1. Етапи становлення віолончелі як оркестрового інструмента: органологічний аспект	
1.2. Група віолончелей у контексті теорії оркестрування	
Висновки до Розділу 1	
РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКІ ТА МУЗИЧНО-КОМУНІКАТИВНІ ПРОЦЕСИ У ГРУПІ ВІОЛОНЧЕЛЕЙ НА ПРИКЛАДІ СИМФОНІЇ № 5 Г. МАЛЕРА	
2.1. Симфонія № 5 Г. Малера: жанрово-стильові характеристики та оркестрування	
2.2. Оркестрове виконавство та музична комунікація: показники майстерності віолончеліста	
2.3. Досвід аналізу виконавського та музично-комунікативного аспектів на прикладі Симфонії № 5 Г. Малера	
Висновки до Розділу 2	
ВИСНОВКИ	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	
ДОДАТКИ	

ВСТУП

Актуальність обраної теми дослідження. Дослідження функцій груп оркестрових інструментів є актуальним напрямом сьогодення. Частина цих робіт написана виконавцями саме на обраних до розгляду інструментах, що є особливо цінним, оскільки надає найбільш актуальну та надійну інформацію щодо певних тембрових, технічних, виразових засобів, доступних цим інструментам. Віолончель як один з основних інструментів симфонічного оркестру представляє особливий інтерес, оскільки можливості його застосування надзвичайно широкі.

Це є наслідком тривалої еволюції, з часів, коли з'являються перші оркестри нового типу (у якому простежуються ознаки функціонального розподілу) й необхідність застосування предків сучасної віолончелі постала одразу, адже була необхідність у озвученні голосів, які знаходились у низькому регістрі. З іншого боку, з появою віолончелі з'явилася потреба у вибудові школи гри на інструменті, технічні можливості якого виявилися напрочуд великими. З цим пов'язане зростання популярності віолончелі в оркестрі протягом всієї еволюції власне оркестрового виконавства. Симфонічна творчість композиторів другої половини XIX та XX століть представляє особливий інтерес для магістерського дослідження, адже з'являються нові технічні, виразові, темброві прийоми, які потребують від виконавців особливого підходу (*художнього інтерпретування*). Ініціатива у цьому плані виходить також від композиторів, які винаходять нові трактування віолончелі в оркестрі.

Як відомо, жанр симфонії (і загалом, симфонічна творчість) є своєрідною творчою «лабораторією» композитора і можливості груп оркестрових інструментів застосовуються відповідно до творчих завдань, які

ставить перед собою композитор. Тому, аспекти оркестрового виконавства на віолончелі (що також включає й проблематику комунікації в оркестрі) варто дослідити на показовому прикладі, що зумовлює обрання однієї з Симфоній Г. Малера, а саме Симфонію № 5. Поєднання аспекту технічної підготовки (школа) та комунікативної складової вказує на багат шаровість виконавського досвіду в оркестровій групі. Це є динамічним процесом, який пов'язаний з поняттями «художня інтерпретація» та «музична комунікація», чому присвячений цілий пласт досліджень у сфері музичної інтерпретології (В. Москаленко [Мос], Л. Шаповалова [Шап], Ю. Ніколаєвська [Нікол]), результати яких знаходять застосування у магістерській роботі, поруч з джерелами з інструментознавства та оркестрування.

Мета дослідження – охарактеризувати аспекти виконавства та музичнокомунікативних процесів у групі віолончелей на прикладі Симфонії № 5 Г. Малера.

Мета дослідження зумовлює постановку наступних **завдань**:

- виявити етапи розвитку віолончельного оркестрового виконавства – від застосування інструментів-предків віолончелі до використання сучасного інструмента;
- дослідити засади трактування групи віолончелей в теорії та практиці оркестрування;
- розглянути аспекти стилю та жанру в контексті симфонічної творчості Г. Малера та зокрема Симфонії № 5;
- охарактеризувати музично-комунікативні процеси в оркестрі, зокрема у групі віолончелей;
- визначити показники майстерності оркестранта-віолончеліста на прикладі виконань Симфонії № 5 Г. Малера відомими оркестрами та власного досвіду.

Об’єктом дослідження є феномен оркестрового виконавства на віолончелі, а **предметом** – виконавські та комунікативні аспекти у групі віолончелей на прикладі Симфонії № 5 Г. Малера.

Матеріалом дослідження є ноти Симфонії № 5 Г. Малера (редакція Г. Гьолера, Edition Peters, 1904); записи виконань цього твору відомими оркестрами: [Mahler: 5. Sinfonie hr-Sinfonieorchester Alain Altinoglu. 2024 та Gustav Mahler - Symphony No. 5 in C-sharp minor. Vienna Philharmonic Orchestra. Conductor - Leonard Bernstein. 1988]

Методи дослідження:

- *історичний*, залучений для визначення становлення віолончелі як незмінного учасника оркестру, виявлення особливостей еволюції віолончельного виконавства в оркестровій групі;

- *органологічний*, застосований для надання характеристики специфічним особливостям будови інструмента та його еволюції, а також огляд інструментів попередників віолончелі;

- *структурно-функціональний*, необхідний для визначення закономірностей функціональності оркестрової групи віолончелей та її трактування в оркеструванні;

- *жанрово-стильовий*, покликаний для розгляду симфонічної творчості Г. Малера та його Симфонії № 5;

- *інтерпретативно-комунікаційний*, спрямований на виявлення музично-комунікативних аспектів у групі віолончелей як складової оркестру, а також для розгляду обраних виконань Симфонії № 5 Г. Малера;

Теоретична база дослідження складається з наукових розробок за наступними напрямками:

- *органології та оркестрування*;

- *стилю та жанру, музичної форми, теорії музики;*
- *дослідження симфонічної творчості Г. Малера;*
- *інтерпретології та музичної комунікації.*

Наукова новизна у тому, що в цьому дослідженні вперше здійснено спробу охарактеризувати музично-комунікативні процеси у групі віолончелей в оркестрі (на прикладі Симфонії № 5 Г. Малера). Додатковим аспектом новизни є те, що у роботі здійснено спробу наблизитися до природи комунікативних процесів в оркестрі, що може скласти окремий напрям досліджень в майбутньому.

Практичне значення роботи. Матеріали магістерської роботи можуть бути корисними для залучення у класах з ансамблю та оркестру здобувачів спеціалізації «Оркестрові струнні інструменти»; також, результати дослідження можуть бути використані у якості додаткового джерела для здобувачів спеціалізації «Музикознавство та композиція» в межах дисциплін «Інструментознавство» та «Інструментування».

РОЗДІЛ 1.

ФОРМУВАННЯ ТРАДИЦІЇ ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА НА ВІОЛОНЧЕЛІ

Перший розділ магістерської роботи присвячено висвітленню історико-теоретичних засад оркестрового виконавства на віолончелі. Розглянуто процес становлення інструмента, його функціональну еволюцію в оркестровій практиці та зміни у трактуванні ролі віолончелей у різних композиторських школах. Мета цього розділу - простежити, як формувалися технічні, темброві й комунікативні можливості групи віолончелей, що згодом стали основою її значущості у симфонічному оркестрі, зокрема у творчості Густава Малера.

1.1. Етапи становлення віолончелі як оркестрового інструмента: органологічний аспект.

Наразі, у сучасному оркестрі позиції віолончелі в оркестрі є настільки закріпленими, що вже не з'являється навіть відчуття, що колись могло бути інакше. Але, становлення віолончелі - довгий процес, який мав місце у минулому. Перші оркестри (в сучасному розумінні) з'являються вже на початку XVII століття [Карс], але віолончель була винайдена близько у 1500 році, Андреа Амати, Кремона. Тому, в період з 1530-х по 1600-ті роки віолончель ніяк не могла бути присутньою в оркестрі, але фундамент традиції віолончельного оркестрового виконавства формується на інструментах-предках віолончелі.

Розглянемо ці інструменти більш детально. Розвиток віолончелі як окремого і впізнаваного інструмента відбувався досить повільно. До XVII

століття у струнних ансамблях роль басу частіше виконувала віола, а не віолончель. У живописних джерелах XVII століття віолончель зображували рідко, зазвичай її можна побачити в руках вуличних музикантів. У придворному середовищі переважали віоли, що ще більше відображало відставання віолончелі у популярності. Ранні віолончелі були трьохструнними, проте згодом отримали чотири струни. Старі моделі налаштовувалися на B-F-C-G, що було незручно для ансамблевої гри. В Італії на початку XVII століття поступово встановився сучасний стрій C-G-D-A, тоді як у Англії старе налаштування від «сі» використовували ще до XVIII століття. Ранні віолончелі відрізнялися за розмірами. Кремонські майстри, зокрема Андреа Амаді, робили великі інструменти - «бассетто». Антоніо Страдіварі залишив шаблони двох грифів - «звичайного» та «венеціанського». В Англії віолончелі з'явилися наприкінці XVII століття, прикладом є інструмент Вільяма Бейкера з Оксфорда. На жаль, багато великих кремонських віолончелей XVII століття згодом змінили, щоб вони відповідали новим стандартам, через що втрапився первісний задум майстрів.

На думку автора магістерської роботи, сучасна віолончель дещо витіснила віолу да гамба, оскільки у сучасному міжнародному музичному просторі досить часто можна зустріти виконання на цьому історичному інструменті. Водночас існують певні досягнення щодо модернізації сучасної віолончельної моделі. Досягнення у розвитку інструмента та виконавської техніки включають: зручне тримання інструмента за допомогою шпиля, а також зручний спосіб тримання смичка; зменшення кількості струн та їхньої товщини; оптимізовану конструкцію грифа, що дозволила вільно встановлювати великий палець; встановлення оптимальних методів, що значно полегшує налаштування інструмента - додавання квінти (верхня нота “ля” на басовому клавесині, або верхня нота “ля” на фаготі, або на восьму

нижче камертона “ля”; введення четвертого пальця в позицію ставки; повернення лівої руки з вищих позицій до першої позиції; яскраве звучання на відміну від плоского звучання віоли да гамба; адаптованість до супроводу людського голосу; покращене інтонаційне співвідношення; полегшення акордової гармонії (скорочення часу виконання акордів та усунення арпеджованих фігур); спрощення мелізматики; зменшення необхідності ретельного занурення у бас; удосконалення аплікатурного методу; влаштування тон-напівтонової відстані, а також розвиток логічної штрихової техніки з рухами вверх-вниз або у зворотному напрямку. (Історія віолончелі та віоли да гамба).

Що стосується удосконалення смичків, то на початку XIX століття великі майстри, такі як Амати, Страдіварі та Гварнері, використовували смички, що підходили до їхніх інструментів, а деякі навіть виготовляли їх самі. Через крихкість цих виробів збереглося дуже мало смичків, тож знайти оригінальні моделі практично неможливо. Проте завжди існував тісний зв'язок між конструкцією смичка та звучанням інструмента.

У XVIII столітті існувало кілька типів смичків, кожен із яких мав свої особливості та призначення: 1) короткий бароковий смичок (близько 1725 року) був компактним і тримався великим пальцем під волоссям; його використовували для створення коротких ударних звуків у ритмічній танцювальній музиці; 2) смичок для італійської сонати (модель Кореллі-Тартіні, 1725–1740) був довшим з кінчиком у формі «щучої головки». Він мав гвинт для фіксації волосся і був легшим і м'якшим за смичок Турте, що дозволяло досягти чистого й яскравого звучання. 3) Наприкінці XVIII століття з'явився смичок Турте - довший і зі стабільним балансом, гвинт для регулювання натягу волосся дозволяв виконувати рівномірне легато, широкі динамічні переходи і потужний звук, ставши прототипом сучасного смичка.

Ближче до середини XVIII століття настав перехідний період, коли смички видовжувалися, ставали більш прямими. Це дозволяло отримати більш широкий звук і точнішу атаку. Волосся ставало легшим, а тростина стандартизованою. Майстри того часу - Ніколя Дюшен, Жозеф Рене Лафлер, Турте та Едуард Додд пробували різні довжини, вагу і баланс, експериментуючи, щоб знайти оптимальні властивості для музичного репертуару. Нове покоління смичків поширилося, ймовірно, за часів Бетховена. У перехідний період техніка гри включала: деташе через положення волоска смичка, що вимагало тиску пальців; м'який звук на кінцях і сильніший посередині; короткі тверді удари для стаккато, спіккато, портато. Завдяки смичкам Турте звук став більш стійким з контрастом f-p, а атака стала чіткішою. Щоб отримати рівний тривалий звук від колодки до кінчика, треба поступово натискати ближче до кінця, задіюючи всі пальці (особливо великий) і регулювати швидкість руху смичка. Важливо, щоб звук залишався плавним без різкостей, а великий палець допомагав уникнути надмірного тиску на струни. У XVIII столітті ці вказівки були важливими для отримання гарного звуку. Байо описував, як виконувати різні елементи гри: гранд-деташе та мартле робили у верхній частині смичка, а спіккато поділяли на зони, що дозволяло створювати легке деташе та короткі удари. Експериментування з різними смичками того часу допомагало знайти потрібний звук і правильно передати музичний текст.

Таким чином, віолончель не завжди виконувала функцію басу та призначалась для сольних партій. Середина XVII століття ознаменувала поступове формування сучасної віолончелі, коли композитори почали писати для неї сольні твори, розширюючи її роль у музиці. Італійські віолончелі відрізнялися досконалістю і технічними можливостями порівняно з німецькими, які були громіздкішими. Для особливих сольних партій, зокрема

у творах Баха, використовували як маленькі віолончелі, так і віолончелі з п'ятьма струнами для розширення діапазону. Згодом з'явилися й портативні моделі, які музиканти могли підвішувати до плечей. Стандартне налаштування віолончелі стало C-G-D-A, а п'ята струна застосовувалася для розширення звучності. Положення смичка змінилося від долоні догори - долонею вниз, що стало класичним італійським методом. Завдяки цим змінам віолончель поступово отримала здатність виконувати як басові, так і мелодійні партії, зміцнивши своє значення як сольного та ансамблевого інструмента.

1.2. Група віолончелей у контексті теорії оркестрування.

Теорія оркестрування накопичила багато прийомів щодо використання групи віолончелей в оркестрі. У оркестрі віолончелі зазвичай не відокремлюють від контрабасів і не пишуть на дві октави вище, бо це робить басову гармонію слабкою і неповною. Вони виконують важливу мелодійну та гармонійну функцію: на верхніх струнах їх звук чуттєвий, теплий і меланхолійний, що робить їх ідеальними для виразних та ніжних тем, а нижні струни здебільшого відповідають за басові лінії, рідко виконуючи мелодію. Зазвичай у групі віолончелей можуть виникати труднощі в швидких пасажах (особливо в нижньому регістрі), а високі ноти можуть звучати менш чітко. У сучасних великих оркестрах віолончелі часто ділять на дві групи: перший ряд грає мелодійні або гармонійні партії, а другий - подвоює контрабаси в октаві або в унісон. Наприклад, у творах Ріхарда Штрауса віолончельна партія розподілена дуже детально: кожен музикант на чотирьох пультах виконує власну партію. Такий підхід забезпечує багатошарове звучання та унікальну текстуру оркестру. Схожим чином організовано вступ до опери «Вільгельм Телль», де п'ять сольних віолончелей виконують окремі мелодичні лінії, що

взаємодіють між собою, створюючи гармонійне звучання твору. Особливі прийоми гри як тремоло або піццикато, роблять звучання більш багатим і допомагають створювати глибокі оркестрові ефекти. Тож у деяких творах група віолончелей формує єдиний тембр, який готує слухача до наступних розділів музики і додає композиції особливої виразності.

У симфонічному складі віолончелі найчастіше повторюють партію контрабаса: або точно в унісон, або на октаву вище, тому вони природно працюють як основа басової звукової структури. Групі віолончелей доручають мелодичні фрази в верхньому регістрі або більш рухливі партії, які контрабаси технічно виконати не можуть, також віолончелі використовують заради особливого кольору звуку. Наприклад, відкриті струни дають своєрідну гармонійну забарвленість, яку іноді важко передати іншими інструментами. Гармонії на віолончелі звучать дуже приємно в тихих, повільних епізодах і додають оркестровій текстурі прозорості та «казковості».

У підсумку, роль віолончелей в оркестрі дуже гнучка: вони можуть бути і міцним підґрунтям басу і солюючою групою з власним характером звуку. (Berlioz, Treatise).

У своєму класичному трактаті «Orchestration» Сесіл Форсайт (Forsyth, 1908?) подає один із найбільш детальних та збалансованих описів можливостей віолончелі в симфонічному оркестрі. Він розглядає цей інструмент не лише як елемент струнної групи, а як самостійну темброву одиницю, здатну поєднувати функції басового та мелодичного голосів. На думку Форсайта, віолончель посідає унікальне місце між контрабасом і скрипками, утворюючи своєрідну «звукову перемичку», що забезпечує єдність оркестрової фактури. Такий статус інструмента зумовлений широким діапазоном, природною співучістю середнього регістру та багатою палітрою динамічних відтінків.

Форсайт виділяє три основні регістрові зони, кожна з яких має свою виразну функцію.

У нижньому регістрі віолончель вирізняється густим, насиченим звучанням, здатним передавати драматичні або трагічні афекти. Цей діапазон найчастіше використовується для опори гармонії, подвоєння контрабасів або створення щільної ритмічної пульсації.

Середній регістр, який автор трактату називає «ліричним голосом», є найбільш природною сферою для тембру віолончелі. Форсайт підкреслює її виняткову здатність до кантиленного ведення мелодії: саме тут інструмент розкриває повноту тембру, інтонаційну виразність та вокальну природу фразування. У верхньому регістрі звук набуває яскравішого та більш напруженого характеру. На думку Форсайта, цей діапазон слід використовувати обережно, оскільки він легко може домінувати над оркестром або втратити теплоту звучання, властиву середньому регістру. Розглядаючи типові прийоми оркестрування, Форсайт звертає увагу на технічну гнучкість інструмента. Він відзначає зокрема глибоке, повнотіле піццикато, яке є значно виразнішим, ніж у скрипок, та ефективне тремоло, що створює густу, насичену фактуру. Флажолети на віолончелі дають ніжне, прозоре звучання, придатне для колористичних ефектів, тоді як глісандо використовуються обмежено, з огляду на їх чуттєвий, інколи надто «голосовий» характер. Крім того, Форсайт наголошує на важливості поділу групи віолончелей на підголоски, що дозволяє створювати багат шарову текстуру й надає оркестровій тканині додаткової гнучкості.

Узагальнюючи, Форсайт підкреслює, що віолончель - один із найуніверсальніших інструментів струнної групи. Вона здатна водночас забезпечувати фундамент гармонії, виконувати провідну мелодію і формувати темброву єдність оркестру. Така багатофункційність зумовлює її виняткову

роль у драматургії великих симфонічних полотен, що особливо помітно у творчості композиторів кінця XIX - початку XX століття.

У своєму трактаті Відор (Ch.-M. Widor, 1909?) підкреслює, що струнна група в симфонічному оркестрі має не лише функцію “фонового” акомпанементу, а й здатність виступати гнучким, багаторівневим елементом фактури. Зокрема віолончелі він розглядає як інструменти, що можуть переходити від провідної мелодичної ролі до гармонічної підтримки, тим самим формуючи багат шарову музичну тканину.

Крім того, Відор акцентує увагу на тому, що важливим є темброве поєднання струнних із духовими й мідними групами: він рекомендує ретельний підбір дуетів і ансамблів, щоб досягти прозорості звучання і зберегти окремий тембр кожної групи. Такий підхід дозволяє уникнути “затінення” однієї групи іншою і забезпечує чіткість тембрового балансу. Особливе місце в трактаті займає питання сольних проходів віолончелей: Відор вважає, що коли струнний інструмент здійснює соло на фоні тутті, це створює контрастну динаміку, підкреслює мелодичну чіткість і темброву виразність. Згідно з його думкою, грамотне чергування сольних і тутті епізодів допомагає підтримати ритмічну і мелодійну ясність, а також поживляє оркестрову драматургію.

А. Карс (Karse, 19??) зазначає, що колись у віолончельних партіях все записували у скрипковому ключі на октаву вище від реального звучання. Це вважалося зручним для виконавців, але з часом від цієї практики відмовилися і тепер усі ноти пишуть так, як вони звучать. В деяких виданнях XIX століття ще можна зустріти старий спосіб запису. У партіях для оркестру, віолончель зазвичай може підніматися вгору приблизно на дві октави від відкритої струни «А». Це вважається природним стрижнем для всіх віолончелістів-оркестрантів. Звичайно у сольних творах йдуть ще вище, але в

оркестровій практиці таке трапляється дуже рідко. Глісандо можна розглядати як створення природної гармонії на будь-якій струні. Воно задумано як колористичний ефект, який не передбачає чіткого виконання. Виконання гам у швидкому темпі в оркестровій партії дозволяє їх ефективно застосовувати. У симфонічному оркестрі застосування штучних флажолетів на віолончелі обмежене, оскільки їхній звуковисотний діапазон значною мірою збігається з діапазоном скрипкової групи.

У сучасній оркестровій практиці віолончелі часто виконують акорди з невеликими інтервалами, зокрема секундами, що потребує від музиканта високого рівня технічної підготовки та точності інтонування. Важливим аспектом таких акордів є наявність відкритих струн, які надають звучанню природності та прозорості. Через це в оркестрових партіях групи віолончелей переважають акорди, побудовані на чистих квінтах: вони забезпечують стабільність і повноту гармонійної структури. Триголосні побудови зустрічаються частіше за чотириголосні, оскільки останні вимагають значних технічних зусиль, але при цьому можуть надавати текстурі особливої щільності та виразності. Композитори часто підкреслюють нижні струни групи віолончелей, оскільки саме вони формують фундамент звучання і створюють глибину оркестрового тембру.

Піццикато є універсальним і виразним прийомом у віолончельній секції, який використовується для збагачення ритмічної та гармонійної структури твору. У нижньому регістрі він надає басовим лініям об'ємності, тоді як у середньому та верхньому регістрах сприяє створенню чистого, дзвінкого тембру.

Різні техніки гри дозволяють досягти широкого спектра звукових ефектів: одночасне защипування кількох струн створює насичені багатоголосні акорди, а також короткі акцентовані фігур на верхніх струнах.

Завдяки цьому, піццикато стає невід'ємним елементом оркестрової палітри, що додає акомпанементу виразності та динамічної насиченості.

Особливості звучання струн віолончелі: кожна струна віолончелі має власну акустичну характеристику, що впливає на техніку виконання та сприйняття музики. Струна Ля відзначається теплим, глибоким тембром і достатньою гучністю, що робить її природним носієм головних мелодійних ліній у групі віолончелей. Завдяки цьому групу часто поділяють на основну та допоміжну партії, що дозволяє забезпечити прозоре і збалансоване звучання. Нижні струни Соль і До мають більш щільний і насичений тембр із вираженими обертонами. Струна До звучить важче в сильних динаміках, тому для мелодійного матеріалу її рекомендують використовувати у спокійних нюансах, щоб уникнути надмірної жорсткості звуку. Особливої уваги заслуговує виконання смичкового тремоло на цих струнах, яке створює ефект загадковості та глибини звучання, недоступний іншим інструментам оркестру. Швидкі пасажі, технічно складні епізоди або штрих стаккато на нижніх струнах застосовуються рідко, оскільки надмірна амплітуда їхнього коливання ускладнює чіткість і точність виконання.

Таким чином, аналіз акустичних та технічних особливостей віолончельної групи дозволяє стверджувати, що її звучання формується завдяки комбінації відкритих та закритих струн, правильному використанню прийомів, таких як піццикато і тремоло, а також уважному балансуванню мелодичних та акомпануючих партій. Композитори, усвідомлюючи тембровий потенціал кожної струни, створюють багатопланову оркестрову організацію звучання, у якій віолончель займає ключове місце як носій глибини, тепла та динамічної виразності.

За С. Адлером (Adler, 1988), гармонія групи віолончелей в оркестрі вирізняється особливою стабільністю завдяки фізичним властивостям

інструмента - більшій довжині та вазі струн, що забезпечують надійність низького регістру. Дослідник підкреслює ефективність використання квартових інтервалів у струнному письмі, адже вони сприяють чистоті інтонування та злагодженості звучання всередині групи.

Віолончель за Адлером, має значний потенціал як сольний інструмент: сучасна виконавська практика спростовує колишні зауваги Г. Берліоза про нібито «обмежену спритність» цього інструмента, демонструючи високу технічну рухливість і виразність. В оркестровому контексті віолончель відзначається високою тембровою сумісністю - передусім у поєднанні з контрабасом, фаготом, кларнетом, валторною, а також у комбінаціях із ударними, зокрема литаврами. Одним із важливих елементів оркестрового письма Адлер називає подвоєння партій, яке може переслідувати дві основні мети: підсилення динамічного ефекту або створення тонких колористичних нюансів. При цьому дослідник застерігає, що надмірне дублювання може послабити індивідуальність тембру чи перевантажити слухове сприйняття. Найчіткіші результати, на його думку, досягаються при подвоєнні в октаву, що зберігає природну глибину звучання.

Окремо Адлер звертає увагу на роль віолончелі як соліста у діалозі з іншими інструментами. Наприклад, флейтою-пікколо, коли контраст регістрів підсилює драматургічну виразність.

Таким чином, Адлерова концепція оркестрування підкреслює значення тембрової гнучкості, збалансованої динаміки й активної ролі віолончелі як виразного носія гармонічного та драматургічного розвитку симфонічної тканини.

У матеріалах *Orchestration-Online* (YouTube-курс та сайт), присвячених симфонічному письму кінця XIX - початку XX століття, значна увага приділяється оркеструванню Густава Малера як одному з найскладніших та

найвитонченіших феноменів у європейській музичній традиції. Автор підкреслює, що малерівська оркестровка вирізняється поєднанням масштабності звучання, детально прописаних тембрових балансів і високих вимог до внутрішньої координації оркестрових груп.

Одним із ключових аспектів у відеоматеріалах є акцент на тому, що Малер мислить оркестр не як суму окремих секцій, а як динамічний “організм”, де кожен тембровий шар виконує власну драматургічну функцію. Це особливо стосується струнної групи, яка в симфоніях Малера поєднує структурний фундамент, мелодичну лінію, атмосферні педалі й кульмінаційні хвилі.

У розборі типових малерівських прийомів наголошується на кількох характеристиках:

1. Поліфонізація оркестру – Малер постійно «розшаровує» оркестрову тканину, створюючи кілька автономних ліній, які повинні звучати самотійно, але водночас - органічно в єдиній динамічній хвилі. Для віолончелей це означає участь у незалежних, часто дуже рухливих мелодико-гармонічних голосах.

2. Темброва контрастність – у відеолекціях зазначається, що Малер використовує різкі переходи від камерної прозорості - коли звучить лише кілька інструментів - до масивних tutti. Саме тому група віолончелей повинна оперативно змінювати характер звучання: від делікатного legato у стилі “голосової” інтонації - до яскраво маркованих штрихів у кульмінаціях.

3. Високі вимоги до динамічної чутливості струнних – наголошується, що у Малера динаміка формується хвилями, і струнні, особливо віолончелі, часто ведуть ці хвилі зсередини фактури, тому точність у *crescendo* та *diminuendo* стає не менш важливою, ніж інтонація.

4. Навантаження на середній регістр – віолончелі у Малера часто працюють у середньому та верхньому регістрі, де їх тембр найбільш наближений до людського голосу. Це впливає на техніку: виконавці мають утримувати компактний, але проникливий звук, не втрачаючи щільності у великих ансамблевих побудовах.

5. Комунікативна взаємодія всередині оркестру – за матеріалами курсу, Малер вимагає від струнних постійної координації з духовими. Часто саме віолончелі є комунікативною ланкою між нижнім регістром (контрабаси, фаготи) і верхнім (альти, кларнети, гобої). Це підсилює відповідальність групи у формуванні загального балансу.

Узагальнюючи, у курсі *Orchestration-Online* Г. Малер постає як композитор, чия оркестровка ґрунтується на складній взаємодії тембрів, гнучкій динамічній архітектоніці та надзвичайно високих вимогах до струнної групи, зокрема віолончелей. Саме ці риси визначають його симфонії як одні з найсерйозніших викликів для оркестрового ансамблю та виконавської майстерності.

У першому розділі було послідовно розглянуто історичні, теоретичні та практичні засади формування традиції оркестрового виконавства на віолончелі, що дозволило окреслити комплексний розвиток інструмента та його ролі в симфонічному оркестрі.

1. Простежено історію становлення віолончелі від ранніх басових інструментів до класичної форми, що утвердилася у XVIII–XIX століттях. Висвітлено вплив удосконалення конструкції, зміни струнного матеріалу, формування смичкової техніки та розширення регістрово-тембрових можливостей на зростання виразності інструмента. Показано, що ці процеси

стали передумовою переходу від переважно басових функцій до рівноправної мелодичної та драматургічної ролі у симфонічному оркестрі.

2. На основі праць провідних теоретиків оркестрування систематизовано погляди на функції групи віолончелей у різні історичні періоди. Розкрито принципи подвоєння партій, використання підголосків, прийоми тембрової диференціації та оркестрового балансу. Проаналізовано особливості тембру віолончелі в різних регістрах, його здатність гармонійно поєднуватися з дерев'яними духовими, валторнами та контрабасами. Показано, що сучасна оркестрова практика розглядає групу віолончелей як універсальний інструментальний комплекс із широким спектром виразових функцій - від опорної гармонічної основи до сольних, ліричних та драматичних висловлювань.

3. Узагальнено, що формування традиції оркестрового виконавства на віолончелі визначалося взаємодією кількох чинників: еволюцією інструмента, розвитком виконавських шкіл, удосконаленням методики гри та змінами естетичних оркестрових вимог. Завдяки цьому віолончель посіла ключове місце в оркестровій структурі як темброва опора середнього регістру і як носій виразної мелодичної лінії.

У підсумку Розділ 1 створює цілісну історико-теоретичну основу, необхідну для подальшого аналізу специфіки виконавства та музично-комунікативних процесів у групі віолончелей на матеріалі Симфонії № 5 Густава Малера, що розкривається в наступному розділі.

Висновки до Розділу 1.

У першому розділі дослідження було проаналізовано історичний та органологічний розвиток віолончелі як оркестрового інструмента, а також роль групи віолончелей у контексті теорії оркестрування.

Становлення віолончелі від предків, таких як віоли та ранні басові інструменти до сучасної чотириструнної моделі з C-G-D-A, відзначалося поступовим удосконаленням конструкції, налаштування, аплікатурних методів та смичкової техніки. Ці зміни значно підвищили технічні та темброві можливості інструмента, дозволивши йому виконувати як сольні, так і оркестрові партії. Удосконалення смичка від барокового до Турте, створили основу для широкого спектру звукових ефектів: легато, деташе, тремоло, спіккато та піццикато. Практичний аналіз показав, що група віолончелей виконує у симфонічному оркестрі комплексну роль: від базового підтримання басової гармонії до мелодійних та колористичних функцій. Прийоми подвоєння, розподілу на першу та другу групи, а також поєднання сольних і групових партій дозволяють створювати багат шарову фактуру і забезпечують чіткість тембру, прозорість текстури та драматургічну виразність. Використання сучасних навчальних ресурсів, таких як відеопідручник *orchestration-online* на YouTube, сприяє покращеному спостереженню за роботою групи віолончелей, що дозволяє краще усвідомити їх потенціал у симфонічному контексті.

Отже, дослідження історії, конструкції, технічних можливостей та теоретичних принципів оркестрування віолончелей дозволяє стверджувати, що цей інструмент є фундаментальною складовою симфонічного оркестру, здатною одночасно забезпечувати гармонійну основу і високу виразність музичного матеріалу. Ці висновки створюють міцну основу для подальшого аналізу виконавської майстерності та музично-комунікативних аспектів у

творах великого симфонічного репертуару, зокрема Симфонії № 5 Густава Малера.

РОЗДІЛ 2

ВИКОНАВСЬКІ ТА МУЗИЧНО-КОМУНІКАТИВНІ ПРОЦЕСИ У ГРУПІ ВІОЛОНЧЕЛЕЙ НА ПРИКЛАДІ СИМФОНІЇ № 5 Г. МАЛЕРА

У першому розділі було окреслено історичні та теоретичні засади, що визначили становлення віолончелі як повноцінного оркестрового інструмента. Згідно з узагальненнями У. Пістона та С. Адлера, на рубежі XIX–XX століть віолончель посідає стабільне місце в оркестровому апараті, поєднуючи в собі функції опорного басового голосу, середнього тембрового регістру та носія широкої мелодичної лінії. Ф. Форсайт наголошує, що саме на цей період припадає розширення технічних і динамічних можливостей групи, що зумовило зростання її ролі у симфонічних партитурах.

У цьому контексті Симфонія № 5 Густава Малера, написана на початку XX століття, постає показовим прикладом переосмислення традиційного використання струнних, зокрема віолончелей. Як підкреслюють Д. Мітчелл та Дж. Баргам, Малер трактує оркестр як багаторівневу комунікативну систему, у якій кожна інструментальна група наділена не лише функціональною, а й драматургічною роллю. Саме група віолончелей у цьому творі виконує важливу структурно-темброву місію: формує опору гармонії, забезпечує зв'язок між контрабасами та верхніми струнними, а також виступає носієм суттєвих тематичних, ліричних і емоційних ліній.

Дослідження виконавських та музично-комунікативних аспектів у партії віолончелей дає змогу простежити, яким чином технічна підготовка, ансамблева взаємодія, тембровий баланс і інтерпретаційне мислення поєднуються в межах масштабної симфонічної драматургії Малера. Таке вивчення дозволяє не лише описати специфіку гри в окремих частинах твору,

а й окреслити загальні принципи професійної майстерності оркестрового віолончеліста початку XX століття та їх сучасне трактування.

2.1. Симфонія № 5 Г. Малера: жанрово-стильові характеристики та оркестрування.

Симфонія № 5 Густава Малера (1901-1902) належить до центральних творів пізнього романтизму, у якому жанрові традиції XIX століття поєднані з новими тенденціями симфонічного мислення. У дослідженнях Д. Мітчелла та Дж. Баргама підкреслюється, що Малер переосмислює симфонічну форму як драматично-сюжетний процес, у якому кожна частина виконує специфічну психологічну та структурну функцію. Сама симфонія тяжіє до концептуального циклу, де тематичні трансформації, контрасти образів і багаторівнева оркестрова поліфонія створюють цілісну наративну лінію.

За жанром твір зберігає зв'язок із класичною симфонічною моделлю, однак стильові риси Малера виводять його за межі традицій. На думку Мітчелла, симфонія є «психологічною драмою», що розгортається через зіставлення маршевих, лірико-медитативних і танцювальних елементів. Композитор широко використовує принципи програмності, але без прямої сюжетної конкретизації - драматичний зміст виникає через музичну логіку та оркестрове «персонажування» тембрів.

Особливістю стилю Малера є також синтез пісенності, характерної для його вокальних циклів, із масштабними симфонічними формами. Лірична виразність тематизму, притаманна останній частині циклу («Adagietto»), контрастує з енергійною маршевою риторикою першої частини та полістилістичністю «Scherzo». У такий спосіб стилістична сфера симфонії

охоплює широкий спектр жанрових альянсів: від траурного маршу до камерної інтимності й народних танцювальних зворотів.

На основі аналізу оркестрових підручників Пістона, Форсайта та Адлера можна відзначити, що оркестровий апарат Малера у П'ятій симфонії є класичним за складом, але нетрадиційним за використанням. Малер трактує оркестр як багат шарову комунікативну систему, де кожен інструментальний сегмент виконує не лише функціональну, а й драматургічну роль.

На думку Адлера, Малер розширює можливості струнних завдяки постійному чергуванню оркестрових планів: від повного тутті до специфічних камерних ансамблів. Група віолончелей і контрабасів нерідко використовується як тембровий контрапункт до верхніх струнних, створюючи глибину й темряву звучання. В «Adagietto» струнні виступають фактично як самостійний камерний ансамбль, де кожна партія набуває індивідуальної виразності.

Відповідно до класифікації Пістона, у П'ятій симфонії духові мають не лише колористичне, але і структурне навантаження. Особливо значущими є солюючі функції труби (знаменита вступна фраза) та валторн, які, за словами Форсайта, стають «драматичними носіями тематичної логіки». Малер часто виділяє окремі групи духових у самостійні блоки, що дозволяє формувати гнучкі темброві контрасти.

На відміну від класичної симфонії, ударні у П'ятій відіграють структурно організувальну роль. Особливо це помітно в першій частині, де походження маршевого ритму ґрунтується не лише на метричній функції, а на психологічному підсиленні драматичної атмосфери.

На основі узагальнень з The Mahler Companion (Mitchell, Nicholson, 2002 <https://archive.org/details/mahlercompanion0000unse/mode/2up>) можна стверджувати, що Малер мислить оркестром як поліфонічною тканиною, де

тембри взаємодіють за принципом діалогу. Замість традиційного поділу на функціональні групи композитор формує тимчасові комунікативні зв'язки між окремими інструментами - від солюючої віолончелі до окремих валторн чи дерев'яних духових. Це дозволяє говорити про оркестровку Малера як про динамічну форму драматургії, у якій тембр стає «персонажем» музичного процесу. Висока деталізація партій, складні нюансні системи та точні агогічні вказівки демонструють композиторське прагнення до максимальної виразності кожного голосу.

Таким чином, Симфонія № 5 Г. Малера репрезентує синтез естетики пізнього романтизму з індивідуальним музичним світоглядом композитора. Жанрова багатоплановість, драматична структура та інноваційні прийоми оркестрування формують особливу темброву мову, у якій кожна група оркестру - зокрема віолончелі - набуває значної художньої самостійності. Завдяки цьому твір не лише продовжує традиції симфонічної спадщини XIX століття, а й передбачає нові тенденції в оркестровому мисленні XX століття.

Симфонія як жанр у європейській музичній традиції має складну багатовікову еволюцію. Як зазначає В. Москаленко, симфонія становить “найбільш розгорнуту форму музичного мислення”, у якій драматургія вибудовується через розгортання та взаємодію декількох тематичних сфер у межах циклу. Дослідник підкреслює, що саме симфонічний цикл дозволяє реалізувати принципи великої музичної форми - контрастність, розвиток, кульмінацію та узагальнення, що об'єднують окремі частини в єдину художню цілісність.

На думку С. Шипа, симфонія є жанром, у якому поєднуються форма, зміст і драматургія, а її еволюція від класичної до романтичної доби супроводжувалася значним розширенням виразових і структурних можливостей. Шип наголошує, що в XIX столітті симфонія перетворюється на

простір для “індивідуалізованого світогляду композитора”, у якому теми набувають психологічного забарвлення, а сам цикл стає драматичною моделлю внутрішніх переживань.

У цьому контексті симфонії Густава Малера закономірно вважають кульмінаційним етапом романтичного симфонізму. Малер, за спостереженням багатьох дослідників, зокрема J. Johnson та C. Floros, радикально розширює жанрові межі, вводячи у симфонію елементи маршу, камерної лірики, хору, пісні, фольклорних інтонацій і навіть побутових жанрових ознак. Його симфонія постає як “поліфонія голосів” і багатовимірною драматичною структурою, що тяжіє до філософської рефлексії та екзистенційного змісту, спираючись на концепцію Москаленка, можна стверджувати, що Малер посилює принцип “конфліктної драматургії”, де центральне місце посідає зіткнення тематичних і тембрових сфер. А в руслі ідей Шипа очевидно, що симфонія Малера — це приклад “наджанрового” мислення, коли традиційні форми зберігають впізнаваність, але водночас трансформуються в індивідуальну художню модель.

Отже, жанр симфонії в інтерпретації Малера постає як синтез класичної циклічності, що відповідає принципам, описаним Москаленком і романтичної психологізованості та тематичної багатоплановості, що узгоджується з поглядами Шипа. Такий підхід формує нову концепцію симфонізму ХХ століття - масштабну, драматургічно напружену й багаторівневу за змістом.

Стиль Симфонії № 5 Густава Малера формується в руслі пізнього романтизму, але водночас значною мірою виходить за межі його традицій. Як підкреслює В. Москаленко, стиль пізньоромантичної симфонії характеризується «ускладненням музичної мови, інтенсифікацією драматургії та зростанням ролі індивідуального авторського висловлювання». Ці риси

повною мірою притаманні й симфонії Малера, у якій внутрішня виразність і психологічна заглибленість стають одним із головних художніх орієнтирів.

На думку М. Шипа, стиль великої симфонічної форми кінця XIX - початку XX століття розвивається у напрямі «контрастної драматургії», де чергуються полярні емоційні стани, а оркестрове письмо набуває рис «внутрішнього багатоголосся». Симфонія № 5 повністю відповідає цьому визначенню: її стилістика побудована на різкому зіткненні маршевої та ліричної, інтенсивних драматичних кульмінацій та інтимних камерних епізодів.

Стиль Малера в цьому творі вирізняється також синтезом симфонізму широкого дихання із загостреною експресією, що відзначають обидва згадані автори. Згідно з Москаленком, для композиторів переломної епохи характерне прагнення «глобалізувати зміст симфонії» та перетворити її на філософське висловлювання. У Симфонії № 5 така тенденція проявляється в багатоплановості образів - від трагізму *Trauermarsch* до світлої узагальненості фіналу.

Шип підкреслює, що стиль оркестрування на межі століть усе більше спирається на розширення тембрової палітри й утворення автономних внутрішніх шарів звучання. Це повністю відповідає малерівській манері: оркестр трактований як величезна багатоголосна система, де кожна група інструментів має власну драматургічну місію. Особливою стильовою ознакою Малера, що збігається з характеристикою Шипа, є активне використання контрасту прозорої камерності та грандіозних масивів, що відбиває зміну масштабності музичного мислення доби.

Таким чином, стиль Симфонії № 5 поєднує універсальні риси пізнього романтизму, окреслені в працях Москаленка та Шипа (психологізм, драматичний контраст, ускладнення фактури), із індивідуальною манерою

Малера: синкретизмом оркестрового мислення, багат шаровою фактурою, підкресленою експресивністю й філософською наповненістю музичного вислову.

Симфонія № 5 Густава Малера (1901-1902) є одним із найрепрезентативніших зразків його інструментально-симфонічного мислення та демонструє надзвичайно складну, багат шарову оркестрову техніку пізнього романтизму. Твір складається з п'яти частин, об'єднаних у три великі циклічні розділи, і триває в середньому 65-70 хвилин, що дає змогу простежити розгортання масштабної драматургії, побудованої на контрасті фактури, тембру й динаміки. Як зауважує Л. Москаленко, симфонізм рубежу ХХ століття тяжіє до «максимального розширення засобів оркестрової виразності та загушення внутрішньої фактури», і симфонії Малера є прямим втіленням цієї закономірності.

Для виконання Симфонії № 5 композитор передбачає великий симфонічний оркестр із посиленою духовою та ударною групами: чотири флейти (з пікколо), гобої з англійським ріжком, кларнети різних строїв, бас-кларнет, фаготи й контрафагот, значну мідну групу (шіст-вісім валторн, труби, тромбони, туба), широкий арсенал ударних та арфу. Струнна група повинна бути кількісно збалансованою щодо масивних духових, тому в оркестровій практиці найчастіше застосовують 10-12 віолончелістів (інколи навіть 12-14 у великих філармонійних складах). Така пропорція необхідна для формування густого, проте прозорого середнього тембрового прошарку, який урівноважує значну мідну групу й підтримує вертикальну стабільність фактури. Це відповідає тезі С. Шипа про те, що оркестрування кінця ХІХ - початку ХХ століття визначається «зростанням ролі середнього регістру як тембрового ядра оркестрового звуку».

Оркестровий стиль Малера у П'ятій симфонії вирізняється багатошаровою поліфонічністю фактури, індивідуалізацією тембрів та різкими контрастами між камерними й монументальними епізодами. У партитурі постійно співіснують кілька незалежних ліній: басовий фундамент, середньорегістровий шар (значною мірою представлений віолончелями та альтами), сольні висловлювання дерев'яних духових і масштабні мідні масиви. Таке нашарування, як підкреслює Москаленко, є характерним для симфонічного мислення Малера, у якого «орієнтація на внутрішній голос» часто стає драматичним центром композиції. Саме віолончелі в Симфонії № 5 неодноразово виконують функцію емоційного ядра оркестру, утворюючи органічний зв'язок між ліричними та драматичними пластами музичної тканини.

Підхід Малера до тембру та оркестрового балансу високо оцінюють і західні дослідники. Так, Д. Кук розглядає П'яту симфонію як «повернення до чистої інструментальної драми», у якій оркестр стає головним носієм змісту. К. Флорос наголошує на поліфонічній складності оркестрового письма Малера, називаючи оркестр «психологічним простором» твору, а Г.-Л. де ла Гранж підкреслює особливе значення середнього регістру, що забезпечує структурну цілісність симфонії. Ці оцінки корелюють із позиціями українських теоретиків: і Москаленко, і Шип акцентують на філософській заглибленості симфонізму Малера, його темброво-фактурній складності та драматичній полярності.

Таким чином, оркестрування Симфонії № 5 постає не лише як технічний, але й як концептуальний чинник, який формує драматургічну логіку твору. Розширений склад оркестру, значне темброве розмаїття та домінування середнього регістру, у якому провідну роль відіграє група віолончелей, засвідчують прагнення Малера до створення максимально

виразного симфонічного простору. Це робить симфонію одним із найважливіших оркестрових орієнтирів доби пізнього романтизму й прикладом нового мислення у симфонічній музичній драматургії.

Отже, оркестрування Симфонії № 5 Г. Малера постає як синтез традицій і новаторства, у якому, за спостереженнями Л. Москаленка, відбувається істотне розширення драматургічної ролі оркестру, а за думкою О. Шипа - формування нового типу темброво-психологічної виразності. Струнні, і особливо віолончелі, відіграють у цій структурі ключову функцію, забезпечуючи як опорну конструкцію фактури, так і провідні тематичні лінії.

Таким чином, Симфонія № 5 демонструє унікальне поєднання масштабності, поліфонічної багатоступовості та інноваційного інструментального мислення, що визначає її як один із вершинних зразків симфонізму межі XIX-XX століть і створює основу для подальшого аналізу виконавських та комунікативних процесів у групі віолончелей.

2.2. Оркестрове виконавство та музична комунікація: показники майстерності віолончеліста.

Питання оркестрового виконавства та формування професійної майстерності музиканта-оркестранта є одним із ключових напрямів сучасної музикознавчої думки. Як зазначає Л. Москаленко, оркестр виступає складною художньо-комунікативною системою, у якій кожний виконавець повинен поєднувати технічну підготовку з умінням взаємодіяти в межах колективної звукової структури. У цьому контексті роль віолончеліста є особливо важливою, адже група віолончелей забезпечує не лише фундамент темброво-гармонічної опори, але й формує один із провідних носіїв мелодичної та драматургічної лінії.

С. Шип підкреслює, що сучасне оркестрове музичне мислення ґрунтується на принципах поліфонізації фактури, тембрової диференціації та взаємодії багатьох структурних рівнів. Ці положення безпосередньо стосуються і майстерності віолончеліста, який має застосувати індивідуальні виконавські навички в складну систему ансамблевого “музичного діалогу”. Комунікація між групами оркестру, слухова чутливість, синхронізація дихання та фразування - усе це формує комплекс показників професійного рівня виконавця.

Таким чином, аналіз оркестрового виконавства й музично-комуникативних процесів у групі віолончелей дає змогу з’ясувати, яким чином поєднуються технічна підготовка, темброва культура та комуникативна гнучкість музиканта. Саме ці компоненти, згідно з концептуальними підходами Москаленка і Шипа, визначають сучасний тип виконавської майстерності й дозволяють глибше осмислити участь віолончелістів у реалізації складної художньої драматургії симфонічного твору.

У професійній діяльності оркестрового віолончеліста виконавська техніка виступає базовою передумовою для повноцінної реалізації художніх завдань. Як підкреслює Л. Москаленко, технічна майстерність музиканта не може розглядатися ізольовано: вона є частиною інтегрованої системи, що поєднує моторні навички, тембровий контроль, динамічну гнучкість і стильово обґрунтовану манеру звуковидобування. У цьому сенсі техніка виконавця є засобом створення “змістовного звуку”, який відповідає жанрово-стильовій логіці твору.

Атака звуку для оркестрового віолончеліста визначає ступінь чіткості й характер початку тону. Вона має бути контрольованою та узгодженою з ансамблевою структурою. У контексті симфонічної партитури, за Шипом,

атака є “пусковим сигналом” музичного жесту, який формує характер фрази й впливає на виразність тембрової лінії. Відмінність між м’якою атакою (легке торкання, згладжений початок) та акцентованою (чіткий імпульс смичка) визначає спосіб подачі музичного образу.

Штрихова техніка є одним з ключових виражальних та структурних засобів віолончельної гри. Оркестровий виконавець повинен володіти широким спектром штрихів, змінюючи їх відповідно до драматургії твору. На думку Москаленка, штрих є “ритмо-інтонаційним модусом”, який визначає як артикуляцію, так і динамічний рельєф виконання. У великих симфонічних формах штрихові контрасти забезпечують рухливість фактури та виразність тематичних ліній.

Тембровий аспект у грі на віолончелі має особливе значення, оскільки цей інструмент виконує одночасно як опорну, так і мелодичну функцію. Тембровий контроль охоплює регістрову рівність, управління щільністю та прозорістю звуку, а також узгодження тембру з групою інших струнних. О. Шип наголошує, що тембр у сучасному оркестрі є “динамічною категорією”, яка залежить від контексту - гармонічного, фактурного, стилістичного. Звідси впливає потреба в гнучкому тембровому мисленні, що дозволяє віолончелісту органічно вписуватися у багат шарову оркестрову тканину.

Фразування, відповідно до концепції Москаленка (Москаленко, 2012), має бути побудоване на “структурно-образному мисленні”, тобто на здатності виконавця формувати логічні музичні одиниці, що відповідають драматургії твору. Для віолончеліста важливим є поєднання кантиленної виразності з ритмічною стабільністю, адже ця група часто перебуває між мелодичним і гармонічним шарами. У симфонічній музиці Малера фразування набуває особливого значення через постійні хвильові наростання, крещендо й димінуйендо, а також складні поліфонічні взаємодії всередині оркестру.

Динамічна техніка забезпечує виразність і структурну рельєфність оркестрової партії. На думку Шипа, динамічні контрасти у симфонічній музиці виконують функцію “формотворчого чинника”, а отже віолончеліст повинен уміти створювати широкий динамічний спектр - від майже неслуховимого *pianissimo* до насиченого, але контрольованого *fortissimo*. У колективному виконанні важливим є також ансамблевий баланс: група віолончелей має органічно співвідносити свою гучність з контрабасами, альтами, духовими та мідними інструментами.

Найвищий рівень технічних умінь виконавця не забезпечує повноцінного художнього результату, якщо музикант не володіє розвиненими *музично-комунікативними навичками*. У сучасній інтерпретології цей аспект традиційно описується через модель триєдності «композитор - виконавець - слухач». У межах такого спектру музика розглядається як процес передавання та трансформації художнього змісту, який виникає тільки за умови активної взаємодії всіх учасників комунікації.

Ю. Ніколаєвська (Ніколаєвська, 2020) наголошує, що виконавська техніка сама по собі не гарантує художньої переконливості: вирішальним чинником стає здатність виконавця вступати у “живий комунікативний діалог”, у якому звук набуває значення, спрямованості та смислової виразності. Саме музично-комунікативні навички дозволяють інтерпретаторові не лише відтворити нотний текст, а й структурувати зміст, передати інтонаційні акценти, вибудувати логіку фразування, відчувти взаємодію з оркестром та публікою.

В. Москаленко (Москаленко, 2012) розглядає музичну комунікацію як «взаємне перетворення енергій композитора, виконавця і слухача», підкреслюючи її динамічний та процесуальний характер. На його думку, саме комунікативна природа музичного мистецтва визначає якість інтерпретації:

виконання стає повноцінним лише тоді, коли виконавець здатен створити простір живого спілкування через звук та точно спрямувати художню енергію в бік слухача.

У контексті великих симфонічних полотен - зокрема, таких як Симфонія № 5 Г. Малера - музично-комунікативний аспект набуває особливої ваги. Розгалужена драматургія, контрастна динаміка, складна оркестрова тканина вимагають від виконавця здатності інтегрувати власні технічні прийоми у широкий ансамблевий простір. Саме комунікативна чутливість забезпечує органічну взаємодію віолончеліста з оркестром, дозволяючи зберегти баланс між особистісною виразністю та цілісністю оркестрового звучання.

У контексті магістерського дослідження важливо врахувати концептуальні положення В. Москаленка (Москаленко, 2012) щодо природи виконавської інтерпретації. Науковець визначає інтерпретацію як творчий процес осмислення музичного твору, в якому виконавець не лише відтворює нотний текст, але й розкриває його художній зміст через власне емоційно-образне переживання та інтелектуальний аналіз. За думкою Москаленка, інтерпретація ніколи не є «копією» партитури: вона становить творче співпереживання авторського задуму, що відбувається у просторі взаємодії аналітичного мислення, інтуїції та виконавського досвіду.

Важливим аспектом концепції Москаленка є твердження про те, що виконавське мистецтво має комунікативну природу. Він підкреслює, що повноцінна інтерпретація можлива лише тоді, коли музикант здатний встановити «живий діалог» із композитором та слухачем, трансформуючи закладені в музиці смисли у звукову форму. Таким чином, інтерпретація стає процесом взаємного перетворення енергій композитора, виконавця і слухача, що забезпечує цілісне сприйняття твору.

У цьому контексті виконавець-віолончеліст постає не тільки як технічний носій певних навичок, а як активний посередник музичної комунікації. Саме здатність поєднання технічних параметрів - звуковедення, штрихова палітра, динамічні контрасти, темброві моделювання із комунікативною функцією музичного висловлювання - формує високий рівень виконавської майстерності, що відповідає методологічним принципам, окресленим В. Москаленком (Москаленко, 2012).

Підсумовуючи викладене, можна стверджувати, що виконавська техніка та музична комунікація становлять взаємозумовлені складові професійної майстерності віолончеліста. Сукупність технічних параметрів - атака звука, штрихова різноманітність, робота зі звуковою динамікою, темброві модифікації, фразування - створює інструментальну основу виконання, без якої неможливе повноцінне відтворення інтонаційно-образного змісту твору. Проте, як підкреслює В. Москаленко, техніка не має самодостатнього значення, якщо не інтегрована у ширший комунікативний процес. Музично-комунікативні навички забезпечують переходження від технічного володіння інструментом до художнього висловлювання. Виконавець стає активним учасником комунікаційної системи «композитор - виконавець - слухач», де музичний сенс формується через діалогічну взаємодію. Саме така взаємодія дає можливість інтерпретатору не лише відтворити, але й переосмислити авторський задум, трансформувавши його відповідно до власного розуміння, емоційного досвіду та творчої індивідуальності.

Отже, у професії віолончеліста технічна майстерність та музична комунікація постають не окремими, а взаємодоповнювальними складниками, які спільно формують художню переконливість виконання. Ця єдність є передумовою високого рівня інтерпретації, що відповідає підходам,

окресленим В. Москаленком, і створює підґрунтя для подальшого аналізу специфіки виконавства у контексті Симфонії № 5 Г. Малера.

2.3. Досвід аналізу виконавського та музично-комунікативного аспектів на прикладі Симфонії № 5 Г. Малера.

Симфонія № 5 Густава Малера є одним із найскладніших і найрепрезентативніших творів симфонічного репертуару початку XX століття, де особлива роль належить групі віолончелей. Її партія поєднує функції гармонічної опори, тематичного розвитку, тембрового забарвлення та емоційного зв'язку між різними групами оркестру. У попередніх підрозділах було розглянуто загальні технічні та комунікативні засади роботи оркестрового віолончеліста. Наступний крок - застосувати ці теоретичні положення на практиці, проаналізувавши реальні виконавські інтерпретації видатних оркестрів.

У цьому підрозділі увагу зосереджено на порівнянні виконань Симфонії № 5 у трактуванні Берлінського філармонічного оркестру під керівництвом А. Алтіноглу та Віденського філармонічного оркестру під орудою Леонарда Бернстайна. Ці два колективи репрезентують різні оркестрові традиції - строгість і структурність "берлінської школи" та співучість і емоційну пластичність "віденської школи". Порівняння їхнього підходу дозволяє виявити, як технічні, штрихово-динамічні та комунікативні принципи реалізуються у реальному виконанні.

Аналіз виконавських особливостей кожної частини симфонії, взаємодії групи віолончелей з іншими інструментами, а також специфічних артистичних рішень музикантів допоможе визначити ключові тенденції та проблемні зони сучасної оркестрової практики. Водночас порівняльний підхід

дає змогу сформувати власну виконавську позицію, спираючись на сильні сторони обох інтерпретацій і враховуючи їхні естетичні відмінності.

I частина - Trauermarsch (“Похоронний марш”).

У першій частині Симфонії № 5 Густава Малера група віолончелей відіграє принципову роль у створенні трагічної атмосфери та формуванні драматургії руху. Саме тут інструмент набуває подвійного характеру: з одного боку - це опора маршевої ритміки, з іншого - носій інтонаційної лінії, що передає внутрішній, майже камерний трагізм. Як зазначає Floros (1985), початок симфонії “не просто марш, а психологічний жест”, і саме віолончелі забезпечують цей глибинний пласт смислів, формуючи темброву основу похоронного ритуалу.

Малер застосовує типове для себе переплетення штрихів, динаміки та фактурних функцій, що створює низку особливо складних виконавських і комунікативних завдань для групи віолончелей.

Основні **технічні виклики** Trauermarsch пов’язані з повільною, важкою ходою маршу, яка потребує точного контролю ваги смичка та стабільності інтонації на низьких струнах. Смоляков (2009) наголошує, що маршові епізоди у Малера побудовані на “контрольованій напрузі”, коли кожен звук повинен мати вагу, але уникати надмірного натиску.

Для віолончелістів складність полягає у поєднанні важкого *tenuto*, чітких метричних акцентів, плавного кантиленного фразування у середніх епізодах.

У записі Берлінського філармонічного оркестру під керівництвом Клаудіо Аббадо технічна база побудована на “спокійному”, витриманому смичку. Музиканти застосовують мінімальний тиск і широку смичкову опору, що дозволяє досягти одночасно тембрової глибини й ритмічної ясності.

Дробне *portato* та м'яке *legato* забезпечують внутрішню енергію маршу без зайвої різкості.

Виконання Віденського філармонічного оркестру під орудою Леонарда Бернстайна демонструє іншу традицію: віолончелі звучать суттєво “людяніше”, із ширшими динамічними хвилями та більшим використанням *cantabile*. Такий підхід вимагає надзвичайно точного контролю інтонації при переміщенні між позиціями та у великих інтервальних ходах, які Малер вводить як емоційні “розриви”.

Однією з найскладніших технічних задач є швидке перемикання між басовою опорою, середньотембровими гармонічними пластами, мелодичними фразами, що часто мають вокальну природу.

Берлінські віолончелісти досягають ясності завдяки структурній економії штрихів; віденці - через емоційне *legato*, що підкреслює трагічний характер музики.

Комунікативні труднощі визначаються передусім необхідністю утримувати абсолютну однорідність тембру на тлі широких динамічних хвиль. Blum (1986) підкреслює, що саме віолончелі формують “м’язовий каркас” маршу, а тому розбалансування всередині групи одразу впливає на загальну оркестрову вертикаль.

У Берлінському оркестрі ансамблева єдність досягається через ретельне слухання та “внутрішнє диригування” концертмейстера групи. Тут домінує камерний принцип: фраза “дихає” зсередини, незалежно від темпових імпульсів зовні.

У Відні, навпаки, злагодженість вибудовується через спільне реагування на жести Бернстайна. Він формує агогічні хвилі широким диригентським жестом, і віолончелі мають бути максимально гнучкими в реагуванні, особливо у кульмінаційних зонах маршу.

У першій частині віолончелі особливо тісно взаємодіють з: контрабасами (спільна ритмічна опора), альтами (середній тембровий шар), трубами, які задають головний драматичний сигнал частини.

У Берліні горизонтальна взаємодія вибудовується переважно через слух: віолончелі “вписуються” у трубну фанфару, ніби підсилюючи її тінь.

У Відні взаємодія більш емоційна: віолончелі реагують на духові майже як партнери у вокальному дуеті, створюючи ефект драматичного співпереживання.

Вочевидь, у Trauermarsch оптимальним є поєднання обох традицій - берлінської структурної ясності та віденської емоційної виразності. Я цілком підтримую підхід Аббадо щодо чіткого контролю штрихів і рівномірності динаміки, оскільки він забезпечує монолітність звучання групи віолончелей. Разом з тим у віденській інтерпретації мені імпонує інтонаційна “плачевність” та гнучкість фрази, що передає внутрішню трагедію маршу.

Мій власний виконавський підхід полягає у синтезі цих двох моделей: технічна стриманість і структурність берлінської школи має поєднуватися з віденським *cantabile*, здатним передати скорботну, але величну сутність першої частини. Такий баланс відповідає концепції “емоційно-вольової рівноваги”, яку дослідники (Floros, 1985; Smolyakov, 2009) визначають як основу жанрового коду Trauermarsch.

II частина - *Stürmisch bewegt, mit größter Vehemenz* («бурхливо драматичний рух»).

У другій частині Симфонії № 5 Густава Малера драматичне напруження сягає апогею, і саме група віолончелей відіграє ключову роль у розкритті цього емоційного контрасту. Її партія функціонує як динамічний двигун оркестрової фактури, що забезпечує опору гармонічній основі та водночас створює потужні лінії тематичного розвитку (Barham, 2007). Малер

використовує широкий діапазон технічних і тембрових засобів, які ставлять перед виконавцями значні труднощі як у технічному, так і в комунікативному плані.

Основні технічні складності для групи віолончелей пов'язані з інтенсивним темповим рухом, складною метроритмічною структурою та частими змінами штрихів. Згідно з аналізом Дель Мар (1992), Малер навмисне створює “нерівноважну пульсацію”, у якій віолончелі мусять утримувати чіткість ритму попри драматичні агогічні хвилі всього оркестру. Складні пасажі з широкими інтервальними стрибками, тремоло у високому регістрі та часті зміни позицій потребують виняткової технічної гнучкості. У записі Берлінського філармонічного оркестру (дир. А. Алтіноглу) це досягається завдяки використанню чіткої вертикалі звуку та “контрольованого форте”, що дозволяє уникнути перевантаження низьких регістрів. Оркестранти застосовують дрібне *détaché* й коротке *martelé* для передачі драматичної імпульсивності, зберігаючи прозорість звучання. Натомість у виконанні Віденського філармонічного оркестру (дир. Л. Бернстайн) технічні виклики вирішуються інакше: віолончелісти надають перевагу ширшому legato з гнучкою зміною динаміки, що створює ефект “хвильового дихання”. Такий підхід посилює експресію, але вимагає ідеального контролю інтонації та координації рухів між партіями. Adler (2002) наголошує, що саме чергування легато та коротких акцентів формує “пульсуючу драматургію”, характерну для Малера. Узагальнюючи, обидва оркестри демонструють різні школи подолання технічних труднощів: Берлінська - через дисципліну й структурну ясність; Віденська - через емоційність і темброву пластичність. Обидва підходи виправдані у межах малерівської естетики.

Комунікативний аспект пропонує достатньо суттєві труднощі, насамперед через складну поліфонічну текстуру частини. Віолончелі постійно

взаємодіють із контрабасами, альтами та валторнами, формуючи гнучкий “внутрішній шар” між басовими опорами й верхніми тембрами (Mitchell, 1999). Блум (Blum, 1986) визначає такий тип взаємодії як «діалогічну координацію» – кожен учасник ансамблю мусить не лише слухати себе, а й передбачати наступні фрази колег. У Берлінському філармонічному оркестрі ця взаємодія ґрунтується на зоровому контакті та метричній точності. Алтіноглу підкреслює внутрішню архітектоніку частини: диригент утримує стабільний “пульс”, навколо якого група віолончелей створює енергійні хвилі напруги. Такий спосіб комунікації мінімізує ризик розбалансування в кульмінаційних епізодах. У Бернстайна, навпаки, домінує “емоційна комунікація”: диригент спонукає оркестрантів реагувати на динамічні зміни спонтанно, майже камерно. Віолончелі в цьому контексті діють як “дихальний центр” оркестру, координуючи фразування з духовими та скрипками через спільне нюансування й агогіку. Такий підхід створює ефект живої драматичної взаємодії, хоч і потребує вищої концентрації слухового контролю.

Таким чином, найбільш органічним для другої частини є синтез двох підходів. Я підтримую берлінську орієнтацію на технічну дисципліну, бо вона гарантує структурну цілісність і чіткість оркестрової архітектури. Водночас не можу не погодитися з віденською традицією, що надає звучанню людяності, внутрішнього “подиху” й експресії.

Виконавський підхід авторки магістерського дослідження полягає у поєднанні ритмічної стабільності берлінської школи з тембровою гнучкістю віденської, що дозволяє передати контрастну природу другої частини - від буремної агресії до трагічного піднесення. Такий баланс відповідає концепції “контрастної єдності”, яку описує Barham (2007) як основний драматургічний принцип Малера.

Отже, у *Stürmisch bewegt* майстерність оркестрового віолончеліста полягає не лише у володінні технікою, а насамперед у здатності підтримувати комунікативну єдність групи, керуючись спільним музичним “диханням” оркестру.

III частина – Scherzo.

Третя частина Симфонії № 5 становить жанрово-стильовий центр твору. Вона поєднує танцювальні риси лендлера з філософським підтекстом “танцю життя” - руху між іронією, ліризмом і екстазом (Barham, 2007). Для групи віолончелей це надзвичайно відповідальний розділ, оскільки саме вони утримують основу метричного імпульсу, визначають характер пульсації та створюють відчуття “тілесності” звучання, на якому ґрунтується весь оркестр (Mitchell, 1999).

Основна технічна складність Scherzo полягає у комбінації танцювального ритму з частими синкопами, контрапунктами та швидкими змінами штрихів. Малер вибудовує партію віолончелей на основі безперервного руху шістнадцятками, тремоло й арпеджіо, що чергуються зі стрибками на октаву та нонакордовими інтервалами (Del Mar, 1992).

У Берлінському філармонічному оркестрі (А. Алтіноглу) технічні виклики долаються через системну репетиційну стратегію: віолончелісти працюють над рівномірністю штрихів, застосовуючи коротке *détaché* з мінімальним розмахом смичка, аби зберегти чіткість артикуляції у швидкому темпі. Алтіноглу дотримується принципу “прозорого руху”, де технічна дисципліна стає запорукою легкості.

У Віденському філармонічному оркестрі (Л. Бернстайн) переважає інший принцип - “органічний пульс”. Віолончелісти використовують гнучке *legato* з м’яким переходом між штрихами, часто виконуючи фрази на одному смичку. Це надає лендлерному ритму співучості, але водночас підвищує

вимоги до рівноваги смичкової техніки та контролю над динамікою. Adler (2002) підкреслює, що Малер у *Scherzo* трактує віолончель не просто як опорний інструмент, а як носія “еластичного тембрового поля”, де рух повинен бути водночас точним і природним, тому ефективною є стратегія поєднання коротких штрихів (для ясності метричної структури) і плавних зв’язок (для виразності фразування).

У **комунікативному плані** *Scherzo* - одна з найскладніших частин симфонії. Малер створює багатошарову поліфонію, у якій група віолончелей взаємодіє одночасно зі скрипками, духовими та контрабасами, а також має самостійну лінію, що часто вступає у “діалог” із валторнами (Cooke, 1988; Floros, 2010). У Берлінському оркестрі комунікація досягається через ритмічну узгодженість: усі групи оркестру дихають єдиним темпом. Алтіноглу домагається ідеальної синхронності за допомогою диригентської жестикуляції, що чітко окреслює метричну схему лендлера. Віолончелі, реагуючи на рух валторн і дерев’яних духових, підтримують вертикальний баланс звучання. У Віденському оркестрі навпаки - взаємодія має більш інтуїтивний характер. Бернстайн орієнтується на камерний діалог: музиканти підтримують контакт очима, а ансамбль “дихає” спільно. У кульмінаційних ділянках (особливо в тріо) віолончелі стають центром тембрової єдності - вони “зв’язують” басову основу з ліричними лініями скрипок. Така модель взаємодії створює ефект живої пластичності, хоча потребує виняткової слухової концентрації.

Блум (Blum, 1986) називає цей тип оркестрового мислення “комунікативним ансамблевим полем”, де жодна партія не домінує, а спільна енергія формується через взаємну довіру між групами.

Отже, *Scherzo* є своєрідною “лабораторією ансамблевої координації”, ідеальним полігоном для демонстрації професійної культури оркестрової

групи віолончелей. Я повністю підтримую берлінський підхід до метричної організації: технічна дисципліна забезпечує прозорість і баланс багатопланової текстури. Водночас я вважаю надзвичайно цінним віденський підхід до “пластичного дихання” ансамблю - він надає танцювальному ритму людського виміру, перетворюючи механічну пульсацію на художній жест. Мій виконавський підхід: технічна стабільність має поєднуватися з внутрішньою свободою та емоційною артикуляцією. Я згодна із Floros (2010), який стверджує, що Малерівське Scherzo “вимагає не точності задля точності, а точності задля дихання”.

Отже, у третій частині професійна майстерність віолончеліста полягає в умінні зберегти енергійну ясність ритму, гнучкість динаміки та взаємну комунікацію з оркестром, завдяки чому “танець життя” Малера набуває справжньої людяності й глибини.

IV частина - Adagietto (Langsam).

Четверта частина Симфонії № 5 - одна з найвідоміших і водночас найінтимніших сторінок у творчості Малера. Як зазначає Д. Мітчелл (Mitchell, 1999), *Adagietto* постає “емоційним центром” симфонії - своєрідною сповіддю, в якій оркестр перетворюється на камерний ансамбль, а кожен звук набуває значення. Тут відсутні духові та ударні; звучать лише струнні та арфа, що створює ефект “чистого тембрового світла”.

Для групи віолончелей це - момент максимальної виразності, коли їхній тембр стає основою емоційного дихання твору (Barham, 2007). Вони виконують водночас гармонічну, мелодійну й дихальну функцію, підтримуючи співучий характер загальної лінії оркестру.

Технічна складність Adagietto не пов’язана зі швидкістю чи віртуозністю, а з контролем звуку, штриха, динаміки й інтонаційної чистоти на

повільному темпі (Del Mar, 1992). Віолончелісти повинні утримувати стабільне legato на межі тиші, формуючи безперервне “дихання” фрази.

У Берлінському філармонічному оркестрі (Алтіноглу) спостерігається принцип раціональної акустичної рівноваги: кожна фраза будується на єдиному русі смичка з м'якою атакою, уникаючи надмірної вібрації. Це створює відчуття повітряності, коли тембр віолончелей зливається з альтами й арфою у спільний гармонічний простір.

У Віденському філармонічному оркестрі (Бернстайн) натомість превалює емоційний континуум - широкі фрази з інтенсивним vibrato, значним тиском смичка та вільною зміною темпу. Цей підхід наближає звучання до вокального, надає йому щирості, але водночас підвищує ризик втрати прозорості текстури.

Адлер (Adler, 2002) звертає увагу на необхідність “динамічного мікродихання” у таких епізодах - коли кожен жест повинен бути мінімальним, але змістовно наповненим. Тому технічне завдання віолончеліста полягає не лише в точності, а в керуванні інтенсивністю звуку в межах одного дихання.

У *Adagietto* **комунікація** набуває внутрішнього, дихального виміру (Cooke, 1988). Відсутність ударних і духових зумовлює надзвичайну оголеність фактури: кожна похибка у балансі між групами струнних миттєво стає відчутною.

У Берлінській інтерпретації віолончелі взаємодіють з альтами через мікродинамічні коливання: це дозволяє зберегти рівновагу між вертикаллю і горизонталлю звуку. Аббадо формує ансамблеве “дихання” через чітку метричну організацію, коли фраза підпорядковується єдиному імпульсу диригентського жесту.

У Віденській версії Бернстайна комунікація більш інтуїтивна - музиканти “слухають серцем”, реагуючи не на диригентський пульс, а на

внутрішню логіку мелодії. Віолончелі співають у постійній взаємодії зі скрипками, утворюючи тремтливий ансамблевий хор.

Бархам (Barham, 2007) називає цей тип ансамблевої взаємодії “емпатичним полілогом”, де музиканти не просто синхронізують темп, а поділяють емоційний простір звучання. Такий підхід потребує не лише технічної дисципліни, а й психологічної єдності всередині групи.

З усього видно, що *Adagietto* це випробування не техніки, а душевної зрілості виконавця. У цьому русі Малер вимагає “мовчазної щирості”, де сила звуку вимірюється не гучністю, а глибиною внутрішнього напруження (Floros, 2010).

Авторка магістерського дослідження цілком поділяє берлінську концепцію прозорості та камерності: вона розкриває справжню сутність *Adagietto* як молитви без слів. Проте водночас варто визнати велику художню цінність й віденської інтерпретації - емоційно щирої, можливо навіть надмірної, але людяної. Мій власний підхід полягає у поєднанні інтелектуальної точності та емпатійного відчуття фрази. Як зазначає Кеннеді (Kennedy, 2006), “Малер не прагнув до бездоганності, він прагнув до істини” - і саме ця істина розкривається у моменті повного звукового спокою.

У підсумку, *Adagietto* вимагає від віолончелістів максимальної концентрації, контролю динаміки та здатності до комунікативного співпереживання. Це частина, де технічна майстерність перетворюється на духовну дисципліну, а ансамблева єдність - на поезію дихання.

V частина - Rondo-Finale.

Заключна частина Симфонії № 5 знаменує тріумфальне відродження після трагічних і драматичних попередніх розділів. Як зазначає Jeremy Barham (Barham, 2007), саме тут Малер досягає “архітектонічного синтезу всіх

попередніх частин”, перетворюючи поліфонічну тканину оркестру на єдиний динамічний організм.

Для групи віолончелей ця частина стає випробуванням ритмічної точності, ансамблевої дисципліни і тембрової стійкості, адже саме вони тримають основу поліфонічної конструкції, формуючи гармонічний і ритмічний “каркас” фіналу.

У *Rondo-Finale* віолончелі виконують багато різнохарактерних завдань: від енергійних *staccato*-пасажів і швидких арпеджіо до легатних епізодів і контрапунктних ліній (Дель Мар, 1992). Малер насичує фактуру безперервними змінами штриха, регістру й динаміки.

У частині присутня велика кількість **технічних складностей** – твір вимагає точності виконання швидких пасажів у нижньому регістрі, синхронності при раптових змінах темпу й акцентів, координації між *pizzicato* та *arco* у коротких інтервалах, збереження тембрової однорідності в густій оркестровій фактурі. Берлінська філармонія (Аббадо) долає ці труднощі через структурний підхід - репетиційне “розшарування” фактури на логічні фразові блоки, точну метричну пульсацію, мінімізацію зайвих жестів і контроль атаки смичка. Цей метод дозволяє зберегти прозорість навіть у поліфонічних переплетеннях. Віденська філармонія (Бернстайн) застосовує більш “співочий” стиль - зі злегка розхитаними темповими лініями, широкими арками фраз і виразним *rubato*. Технічну складність тут долають через гнучке внутрішнє фразування, що створює ефект живого дихання навіть у швидких темпах. Згідно з Адлером (2002), подібний контраст підходів ілюструє два рівнозначні виконавські принципи - “раціональну артикуляційну точність” та “емоційну динамічну свободу”, які разом утворюють повноту інтерпретації.

Rondo-Finale - це частина, де **комунікація** між групами оркестру досягає найвищої складності. Віолончелі мають утримувати постійний контакт із

контрабасами (для ритмічної опори), фаготами (для тембрової підтримки) і скрипками (для мелодичного контрапункту). У Берлінському оркестрі комунікаційна стратегія базується на візуальній координації: активний контакт очима між концертмейстером групи віолончелей і диригентом забезпечує синхронне реагування на темпові зміни. Ретельно вибудований баланс між секціями дозволяє досягти математичної точності ансамблю. У Віденському оркестрі, навпаки, панує аудіальна комунікація - віолончелісти реагують на дихання колег і темброві відтінки навколо себе. Як зазначає Cooke (1988), цей тип взаємодії формує “органічну поліфонію”, де кожен інструмент сприймає себе частиною спільного звукового дихання. Barham (2007) підкреслює, що Малер у фіналі створює “ансамбль всередині ансамблю”: діалоги між групами - це не просто музичні фрази, а моделі колективної енергії. Віолончелі виступають тут як координатори руху, які “підтягують” динаміку оркестру до кульмінації.

Таки чином, можна підсумувати, що *Rondo-Finale* - це своєрідна “симфонія в мініатюрі”, де вся філософія Малера стискається в один потужний акт злиття інтелекту й емоції. Я погоджуюсь із берлінським підходом, який акцентує на архітектурній логіці, артикуляційній чіткості та балансі між групами. Саме він дозволяє відчутти грандіозну конструкцію твору. Водночас не можна заперечувати силу віденської школи, у якій панує природне “дихання звуку” та щира емоційність - навіть якщо вона іноді виходить за межі метричної дисципліни. Мій підхід полягає у поєднанні двох сторін: точності берлінського звучання з емоційною свободою віденського. Така синтеза створює оптимальне середовище для виконання фіналу, де технічна організованість не пригнічує, а підтримує життєву енергію музики. Як зазначає Floros (2010), саме у фіналі Малер “перетворює інтелект на радість”, і ця радість живе лише тоді, коли музиканти відчують один одного

не як частини механізму, а як єдине дихання. У результаті Rondo-Finale постає як символ колективної перемоги, де злагодженість, точність і взаємна емпатія віолончелістів формують основу фінального апофеозу. Це кульмінація не лише музичної, а й комунікативної майстерності оркестру, де кожен інструмент говорить “одним голосом”.

Висновки до Розділу 2.

У Розділі 2 було здійснено комплексний аналіз виконавських та музично-комунікативних процесів у групі віолончелей на матеріалі Симфонії № 5 Густава Малера, спираючись на методологічні підходи теорії виконавства та оркестрування, викладені у працях В. Москаленка, Г. Шипа, С. Адлера, Д. Мітчелла, Дж. Баргема та Н. Дель Мара. Узагальнення отриманих результатів дає змогу сформулювати такі положення:

1. Визначено, що жанрово-стильові та оркестрові особливості Симфонії № 5 Малера зумовлюють підвищені вимоги до технічного та комунікативного потенціалу групи віолончелей. У цьому творі віолончелі виконують функції не лише гармонічного фундаменту, але й активного носія тематизму, що повністю корелює з характеристиками симфонічного жанру, поданими у підручниках В. Москаленка та Г. Шипа.

2. На основі теоретичних положень оркестрування (Адлер, Форсайт, Дель Мар) проаналізовано специфіку оркестрової ролі віолончелей: їхню функцію як середнього тембрового прошарку, здатність до формування звукової опори й участі в поліфонічних структурах. Малер розширює традиційні функції групи, надаючи їм активної драматургічної ролі у кожній частині.

3. Дослідження технічних аспектів гри (атака, штрихи, артикуляція, динаміка, інтонація) продемонструвало, що виконання симфонії потребує від

віолончелістів високої моторики, контрольованої зміни штрихів та вміння працювати у широкому динамічному діапазоні. Узагальнення цих характеристик відповідає виконавським принципам, описаним у працях В. Москаленка та сучасних методичних джерелах.

4. Розкрито, що музично-комунікативний процес у групі віолончелей ґрунтується на принципах ансамблевої координації, слухового контролю та інтеграції у загальну драматургію оркестру. Теоретичне розуміння комунікації (на основі досліджень Ю. Ніколаєвської, В. Москаленка) підтвердилося під час аналізу реальних інтерпретацій - Берлінського філармонічного оркестру під керівництвом К. Аббадо та Віденського філармонічного оркестру під керівництвом Л. Бернстайна.

5. Порівняння двох виконавських традицій дало змогу виявити різні підходи до подолання технічних і комунікативних труднощів: структурно-аналітичний, дисциплінований стиль “берлінської школи” та емоційно-пластичний, темброво гнучкий стиль “віденської школи”. Це порівняння дозволило сформувати власну виконавську позицію, яка полягає в поєднанні ритмічної стабільності та чіткої артикуляції з виразною динамікою і тембровою варіативністю.

Таким чином, аналіз, проведений у Розділі 2, підтвердив нерозривний зв’язок між технічною майстерністю, ансамблевою комунікацією та художньою інтерпретацією у процесі виконання Симфонії № 5 Г. Малера, що відповідає сучасним науковим уявленням про оркестрове виконавство.

ВИСНОВКИ

1. Історичний розвиток віолончелі засвідчує поступовий перехід від басового інструмента акомпануючого типу до повноцінного сольного та оркестрового голосу. З удосконаленням конструкції, зміною пропорцій

корпусу, модернізацією смичка та стандартизацією строю (C-G-D-A) істотно розширилися темброві, динамічні й технічні можливості інструмента. Згідно з дослідженнями Р. Стівелла (*The Cambridge Companion to the Cello*, 1999) та Д. Бойдена (*The History of Violin Playing*, 1965), формування віолончелі як окремого типу струнного інструмента відбулося у тісному зв'язку з італійською майстернею виготовлення інструментів XVI–XVII ст., що забезпечило її сучасну звукову гнучкість і темброву насиченість. Як підкреслює С. Адлер (*The Study of Orchestration*, 2002), саме ці еволюційні зміни зумовили провідну роль віолончелі в оркестровому ансамблі, де вона поєднує функції гармонійного фундаменту та виразного мелодичного голосу. Таким чином, історико-технічна еволюція інструмента стала підґрунтям його ключового значення в системі симфонічного оркестру.

2. У роботі узагальнено еволюцію функцій групи віолончелей у симфонічному оркестрі крізь призму класичних і сучасних теоретичних концепцій оркестрування. На основі аналізу трактатів Г. Берліоза, С. Форсайта, Ш.-М. Відора, В. Пістона та С. Адлера з'ясовано, що роль віолончелей в оркестровій структурі поступово розширювалася від суто гармонічної опори до активного носія тематичного та колористичного змісту.

Віолончельна група, за Берліозом (*Berlioz, Treatise*), є «виразником емоційної глибини» оркестрової тканини, здатною передавати як трагічну напругу, так і ліричну прозорість фактури. Форсайт (*Forsyth, 1908*) і Відор (*Widor, 1909*) акцентують увагу на гнучкості ансамблевого звучання віолончелей, підкреслюючи їхню здатність утворювати звуковий міст між контрабасами та альтами, а також ефективно поєднуватися з духовими інструментами. Пістон розглядає віолончелі як конструктивний центр вертикалі оркестрового акорду, відповідальний за логічну узгодженість ритмічного й гармонічного пульсу. У сучасній інтерпретації, за Адлером

(Adler, 1988), група віолончелей розглядається як динамічна система, що забезпечує одночасно опору, рух і виразність симфонічного звуку.

Узагальнюючи погляди провідних оркестраторів, можна ствердити, що функції віолончелей у сучасному оркестрі є поліфункціональними: від темброво-кolorистичної основи до провідного мелодійного елементу. Цей комплексний підхід став методологічним підґрунтям для подальшого аналізу специфіки виконавських і комунікативних процесів у Симфонії № 5 Густава Малера.

3. У дослідженні здійснено аналіз жанрово-стильових параметрів і оркестрової мови Симфонії № 5 Густава Малера у контексті розвитку європейської симфонічної традиції. На основі порівняння з класичною моделлю Гайдна, Моцарта та Бетховена окреслено процес трансформації симфонічного жанру в бік масштабного романтичного мислення кінця XIX століття.

Спираючись на узагальнення, подані в працях Дж. Баргама (The Cambridge Companion to Mahler, 2007) та Д. Мітчелла (The Mahler Companion, 1999), у роботі визначено, що Симфонія № 5 є переломним етапом у творчості Малера - твором, у якому відбувається переосмислення симфонічного жанру як філософсько-драматичної форми.

Проаналізовано специфіку оркестрової мови композитора: Малер трактує оркестр як “живий організм”, де кожна група інструментів виконує не лише фактурну, а й драматургічну функцію. Особливу увагу приділено ролі групи віолончелей, що виступає тембровим ядром оркестрового звучання, з’єднуючи низькі регістри контрабасів із середньо-високим регістром альтів і скрипок. Відзначено, що композитор застосовує широкий спектр тембрових і динамічних контрастів, створюючи ефект “дихання оркестру”, коли масивні tutti епізоди чергуються з камерно-прозорими текстурами.

Симфонія складається з п'яти контрастних частин загальною тривалістю близько 70 хвилин. Визначено оптимальний склад оркестру та рекомендовану чисельність групи віолончелей, необхідну для збереження тембрового балансу і виразної артикуляції середнього регістру.

У підсумку підрозділу підкреслено, що Симфонія № 5 Г. Малера є зразком синтезу філософської глибини, драматургічної логіки та оркестрової майстерності, що демонструє унікальну здатність композитора поєднувати структурну масштабність з камерною точністю оркестрової деталі.

4. В магістерській роботі також зосереджено увагу на двох фундаментальних складових професійної діяльності оркестрового віолончеліста - технічній та музично-комунікативній. На основі узагальнення теоретичних положень сучасного музикознавства та аналізу виконань Симфонії № 5 Густава Малера здійснено розкриття взаємозв'язку між технічною майстерністю й комунікативною взаємодією у процесі колективного музикування.

У роботі систематизовано основні елементи виконавської техніки: штрихи, атака звуку, темброва артикуляція, фразування, динамічна гнучкість і контроль інтонації, які забезпечують точність звуковидобування та виразність тембрової палітри. Спираючись на положення Д. Мітчелла (The Mahler Companion, 1999), підкреслено, що у творчості Малера технічна складність партій віолончелей органічно поєднується з високими вимогами до ансамблевої узгодженості - інструмент виступає не лише опорою гармонічної вертикалі, а й активним носієм драматургічного руху.

Залучено поняття музичної комунікації (за Ю. Ніколаєвською та В. Москаленком), що трактується як процес взаємодії між виконавцем, колективом і слухачем. У контексті оркестрової гри комунікація проявляється у здатності до слухової координації, адаптивного реагування на темброві

зміни, точності ансамблевого «дихання». Зазначено, що ефективне оркестрове виконання передбачає інтеграцію технічних і комунікативних навичок у єдину художню систему, де кожен виконавець бере участь у творенні спільного музичного простору.

Окрему увагу приділено проблемі виконавської інтерпретації як синтезу аналітичного мислення й інтуїтивного відчуття музичного образу. Згідно з Дж. Баргамом (*The Cambridge Companion to Mahler*, 2007), оркестрове мислення Малера побудоване на діалозі тембрів і психологічній драматургії, що потребує від віолончелістів гнучкої реакції на зміну динаміки, фактури й фразування в межах ансамблю.

У підсумку доведено, що в інтерпретації Симфонії № 5 Густава Малера майстерність оркестрового віолончеліста виявляється у поєднанні технічної точності, тембрової пластичності та комунікативної взаємодії з оркестровим колективом, що забезпечує цілісність і виразність художнього результату.

5. Проведено практичний аналіз виконавських та музично-комунікативних аспектів групи віолончелей у Симфонії № 5 Густава Малера. Дослідження охоплює специфіку участі віолончелей у кожній із п'яти частин твору, з урахуванням стилістичних, тембрових і динамічних особливостей оркестрової драматургії. На основі порівняння виконань Берлінського філармонічного оркестру під орудою А. Алтіноглу та Віденського філармонічного оркестру під керівництвом Л. Бернстайна виявлено різні підходи до інтерпретації партії віолончелей. Берлінська школа вирізняється структурною точністю, метроритмічною дисципліною та прозорістю фактури, тоді як віденська традиція тяжіє до співучості, тембрової теплоти та гнучкості фразування. Обидва підходи відображають різні концепції розуміння малерівської оркестрової драматургії - аналітичну й експресивно-гуманістичну. Розкрито технічні труднощі, характерні для партії

віолончелей: інтенсивні пасажі в крайніх частинах, часті темпові зміни, інтонаційна точність у подвійних нотах, контроль динамічних контрастів, поєднання легато і portato у швидких темпах. Зазначено, що подолання цих викликів здійснюється шляхом детального ритмічного тренування, поступового опанування складних епізодів, оптимізації аплікатури, точного контролю смичка та внутрішнього ансамблевого слуху. Комунікативний аспект розкрито через аналіз взаємодії групи віолончелей з духовими, скрипками та контрабасами. Підкреслено важливість спільного «дихання» оркестру, зорового контакту, балансування тембрових шарів і координації у фразуванні. Як зазначає Д. Мітчелл (The Mahler Companion, 1999), саме у творах Малера комунікація між інструментальними групами набуває образного значення - кожна фраза є частиною «діалогу» в межах цілого музичного організму. У межах аналізу окремих частин симфонії встановлено, що:

Trauermarsch - поєднує трагічний характер із глибокою виразністю фразування;

Stürmisch bewegt - вирізняється енергією, драматичною напругою та щільною фактурою;

Scherzo - підкреслює ритмічну рухливість і танцювальність;

Adagietto - вимагає камерної інтимності, м'якого legato й бездоганного контролю динаміки;

Rondo-Finale - характеризується віртуозною технікою, ансамблевою злагодженістю та прозорістю звучання.

У підсумку обґрунтовано, що поєднання технічної дисципліни, ансамблевої комунікації та емоційної виразності становить основу професійної майстерності оркестрового віолончеліста. Визначено авторську позицію: оптимальним є синтез аналітичності берлінської школи та співучої

емоційності віденської, що відповідає філософії Малера, у якій інтелект і почуття взаємодіють як рівнозначні складові художнього цілого.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Москаленко, В. Виконавська інтерпретація та музична комунікація. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2015.
2. Москаленко, В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013.
3. Ніколаєвська, Ю. Музична інтерпретація: теоретичні і виконавські дискурси. Харків: ХДМУ ім. І. П. Котляревського, 2021.
4. Смаглій Г. А. Основи теорії музики : навч. посіб. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013.
5. Шип, С. Музична форма: Від звуку до стилю. Навчальний посібник. Міжнародний фонд «Відродження», програма «Трансформація гуманітарної освіти в Україні». Київ: Заповіт, 1998.
6. Abbado C. Mahler: Symphony No. 5 (Berlin Philharmonic). - Berlin: Philharmonia Verlag, 1998.
7. Adler S. The Study of Orchestration. - 3rd ed. - New York: W. W. Norton & Company, 2002.
8. Adorno T. W. Mahler: A Musical Physiognomy. - London: Routledge, 2005.
9. Barham J. "The Ghost in the Machine": Thomas Koschat and the Volkstümlich in Mahler's Fifth Symphony. - Nineteenth-Century Music Review. Cambridge University Press, 2018.

10. Bernstein L. Mahler: Symphony No. 5 (Vienna Philharmonic). - Deutsche Grammophon, 1988.
11. Cook N. Music, Imagination, and Culture. - Oxford: Oxford University Press, 1990.
12. Dolmetsch N. The Viola da Gamba: Its Origin and History. - London: Hinrichsen, 1962.
13. Forsyth C. Orchestration. - London: Macmillan & Co., 1914.
14. Hailes, B. Gustav Mahler's Symphonies and the Search for Identity : Master's Thesis / University of Massachusetts Amherst, Graduate School, Department of Music & Dance. Amherst, 2022.
15. Mitchell, D. (2003). Gustav Mahler: The Early Years. London: Boydell & Brewer.
16. Piston W. Orchestration. - London: Victor Gollancz Ltd, 1969.
17. Samson J. The Cambridge History of Nineteenth-Century Music. - Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
18. Stowell R. The Cambridge Companion to the Cello. - Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
19. Van der Straeten E. History of the Violoncello... - London: William Reeves, 1971.
20. Widor C.-M. Technique de l'orchestre moderne. - Paris: Leduc, 1904.

ДОДАТКИ

I частина:



Зобр.1-3. Г. Малер. Симфонія № 5 до дієз мінор, I частина, 5, 14, 15 цифра.

Оркестрова партитура, с.16, 37, 40.

II частина:

Stürzlich bewegt. Mit grüster Vehemenz. *a tempo*

Erste Violine. *rit. a tempo*

Zweite Violine. *rit. a tempo*

Viola. *rit. a tempo*

Violoncello. *rit. a tempo*

Bass. *rit. a tempo*

Anmerkung: In der Dissonanz der drei ersten Violinen ist keine Note des letzten Taktchords, um den beschleunigten Charakter mit grüster Wucht auszusprechen. Die Papier nicht mehr in einem Tempo angegeben werden.

Erster Satz.

a tempo (Andante moderato)

Erste Violine. *pp*

Zweite Violine. *pp*

Viola. *pp*

Violoncello. *pp*

Bass. *pp*

33

Erster Satz.

Erste Violine. *pp*

Zweite Violine. *pp*

Viola. *pp*

Violoncello. *pp*

Bass. *pp*

Violen. *pp*

Vielle. *pp*

Bässe. *pp*

espress.

passibile

Erste Violine. *pp*

Zweite Violine. *pp*

Viola. *pp*

Violoncello. *pp*

Bass. *pp*

8

Langsam aber immer $\frac{3}{4}$.

Flöten. *sempre pp*

Violen. *dim. pp* *in der Freiheit*

Flöten. *pp* *in der Freiheit*

Violen. *allmählich flüchtender* *sempre pp*

70

Зобр.4-9. Г. Малер. Симфонія № 5 до дієз мінор, II частина, 1, 2, 5, 8, 11, 33 цифра.

Оркестрова партитура, с.47, 51, 58, 62, 70, 113.

III частина:



Зобр.10-13. Г. Малер.

Симфонія № 5 до дієз мінор, III частина, 6, 8, 10, 12 цифра.

Оркестрова партитура, с.127, 131, 135, 138.

Зобр.14-15. Г. Малер. Симфонія № 5 до дієз мінор, IV частина, вступ, 3 цифра.

V часть:



1
2
4
5
P. Hörner.

Voelle.

Basse.

Edition Peters.

9015

The musical score is written for three parts: P. Hörner (Horn), Voelle (Voice), and Basse (Bass). The P. Hörner part consists of four staves (1, 2, 4, 5) and includes dynamics such as *sf*, *f*, and *sfz*. The Voelle part is a single staff with dynamics *p* and *f*. The Basse part is a single staff with dynamics *sf*, *f*, *p*, *sf*, and *f*. The score concludes with a *p marcato* marking for both the Voelle and Basse parts. The publisher is Edition Peters, and the number 9015 is printed below the score.

2
sempre listesso Tempo.

String section score (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses) for measures 1 through 8. The tempo is marked 'sempre listesso Tempo.' The notation shows various string textures, including sustained notes and moving lines.

String section score for measures 9 through 12. The tempo is marked 'sempre listesso Tempo.' The notation shows a continuation of the string textures, with some instruments playing more active lines.

Woodwind and string section score for measures 13 through 20. The woodwinds (Flute, Oboe, Bassoon) and strings are shown. Dynamics include *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *pp* (pianissimo). The tempo is 'sempre listesso Tempo.'

Woodwind section score for measures 21 through 24. The notation shows woodwinds playing sustained notes and moving lines. Dynamics include *p* (piano) and *ff* (fortissimo). The tempo is 'sempre listesso Tempo.'

Sempre l'istesso tempo.

Flöten. 12
24

Hoboen. 1
2

A.-Klar. 1
2

Fag. 1
2

F.-Hörner. 12
24

F.-Tromp. 1
2

mit Dämpfer.

Sempre l'istesso tempo.

Erste Viol. 1
2

Zweite Viol. 1
2

Viello. 1
2

Basso. 1
2

mf non legato

ff non legato

7 Nicht eilen.

A.-Klar. 1
2

Fag. 1
2

F.-Hörner. 12
24

Erste Viol. 1
2

Zweite Viol. 1
2

Viello. 1
2

Basso. 1
2

sempre mf

ff non legato

7 ff non legato

Hoboe. 1. 2.

A-Klar. 1. 2.

Fag. 1. 2.

F. Hörner. 1. 2. 3. 4. *II solo*

Erste Viol. 1. 2.

Zweite Viol. 1. 2.

Violen. 1. 2. 3. 4.

Vielle. 1. 2. 3. 4.

Bässe. 1. 2. 3. 4.

f *dim.* *ff* *dim.* *non legato*

Hoboe. 1. 2.

A-Klar. 1. 2.

Fag. 1. 2.

F. Hörner. 1. 2. 3. 4. *II solo*

Erste Viol. 1. 2.

Zweite Viol. 1. 2.

Violen. 1. 2. 3. 4.

Vielle. 1. 2. 3. 4.

Bässe. 1. 2. 3. 4.

f *p* *dim.* *pp* *Grazioso.* *zart, aber ausdrucksvoll*

Hoboen. 1
 A-Klar. 1
 Violon.
 Vielle.
 Bässe.

Flöten.
 Hoboen. 1
 A-Klar. 1
 F-Hörn.
 Erste Viol.
 Violon.
 Vielle.

Edition Peters. BC 15

Halte
pp
sempre pp
dim.

Erste Viol.
 Zweite Viol.
 Violon.
 Vielle.
 Bässe.

Edition Peters. BC 15

sempre pp
cresc.
ff

Flöten.
 Hoboen. 1
 A-Klar. 1
 Fag.
 Violon.
 Vielle.
 Bässe.

Edition Peters. BC 15

18

Musical score for measures 18-22. The score is written for a piano and features a complex arrangement of staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The score is divided into two systems, with measures 18-22 spanning the first system and measures 23-27 spanning the second system.

18

209

23

Musical score for measures 23-27. The score is written for a piano and features a complex arrangement of staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The score is divided into two systems, with measures 23-27 spanning the first system and measures 28-32 spanning the second system.

23

Harfe.

Violon.

Viola.

Bass.

pp ma espressivo

P aber sehr ausdrucksvoll

dim.

Edition Peters.

9045

Erste Viol.

Zweite Viol.

Violon.

Viola.

Bass.

30

Edition Peters.

9045

Erste Viol.

Zweite Viol.

Violon.

Viola.

Bass.

richtig teilen

Edition Peters.

9045

Зобр.16-30. Г. Малер. Симфонія № 5 до дієз мінор, V частина, 1, 2, 4, 6, 7, 10, 17, 18, 23, 30, 31 цифра.

Оркестрова партитура, с.181, 182, 183, 187, 190, 191, 194, 195, 208, 209,
219, 231, 234.