

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

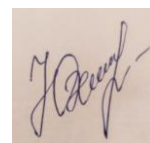
Кафедра композиції та інструментування  
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**СЕМАНТИКА ТЕМБРІВ СТРУННО-СМИЧКОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У  
ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Магістерська робота  
**ЮРКО ХРИСТИНИ СЕРГІЇВНИ**

Науковий керівник  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
Савченко Ганна Сергіївна

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



Харків – 2022

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ПИТАННЯ СЕМАНТИКИ ТЕМБРІВ У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ</b>	
1.1. Семантика тембрів: теоретичний аспект.....	7
1.2. Становлення і історичний розвиток семантики тембрів струнно-смичкових інструментів у контексті музичної культури Нового і Новітнього часу.....	16
Висновки до Розділу 1.....	26
<b>РОЗДІЛ 2. ТРАКТУВАННЯ СЕМАНТИКИ ТЕМБРІВ СТРУННО-СМИЧКОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ТВОРАХ С. ТУРНЄЄВА, В. ПТУШКІНА, З. АЛМАШІ</b>	
2.1. Семантика тембру альту в «Lamentoso» С. Турнєєва: на перетині загального і особливого.....	29
2.2. Віолончель як репрезентант сповідального начала в «Ранкових молитвах» В. Птушкіна.....	36
2.3 «Семантичні амплуа» тембру контрабаса у Концерті для контрабаса і струнного оркестру З. Алмаші.....	41
2.4. Ліричні вібрації струнних у «Варіаціях відкритого простору З. Алмаші.....	53
Висновки до Розділу 2.....	59
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	61
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	64

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Композиторська творчість ХХ століття позначена кардинальними новаціями в різних сферах, зокрема в сфері звуку і тембру. Одним із магістральних напрямків стало винайдення нових засобів і прийомів побудови музичної тканини, переосмислення категорії звуку, нове трактування тембру.

Численні твори другої половини ХХ століття демонструють оперування асемантичним музичним матеріалом, відмову від семантичної «пам'яті тембрів». Ознаками таких опусів стають образна відстороненість, рафінованість, абстрагування, прихована емоційність. Натомість в композиторській практиці кінця ХХ-початку ХХІ століть виявляється тенденція повернення до живої емоційності, душевної відкритості, неприхованої експресії. В багатьох випадках такі твори написані для струнно-смічкових інструментів як носіїв семантики «Я-особистості». У нашій роботі здійснюється спроба дослідження семантики тембрів струнно-смічкових інструментів в композиторській практиці окресленого періода. Інтерес до тембру як однієї з ключових категорій музики ХХ-ХХІ століть зумовлює актуальність обраної теми дослідження.

**Аналітичним матеріалом** магістерської роботи є «Lamentoso» для альту та струнного оркестру С. Турнеєва (2004 р.), «Ранкові молитви» В. Птушкіна для віолончелі та струнного оркестру (2008 р.), Концерт для контрабаса та струнних (2014 р.) та «Варіації відкритого простору» для двох скрипок та струнного оркестру (2019 р.) З. Алмаші.

**Об'єкт дослідження** – семантика інструментальних тембрів.

**Предмет дослідження** – семантика тембрів струнно-смічкових інструментів у творах українських композиторів початку ХХІ століття.

**Мета дослідження** – обґрунтувати семантичну концепцію тембру в системі композиторського стилю на прикладі творів сучасних українських композиторів.

**Завдання дослідження:**

- здійснити аналіз наукових джерел, присвячених музичній семантиці, зокрема, семантиці тембрів інструментів;
- проаналізувати наукові джерела, присвячені теоретичним аспектам дослідження тембру в музиці;
- сформулювати власне визначення поняття «семантика тембру»;
- визначити генетичний код семантики тембрів струнно-смичкових інструментів як репрезентантів музичної культури Нового часу;
- систематизувати інформацію щодо становлення і розвитку групи струнно-смичкових інструментів, в тому числі формування семантики окремих тембрів;
- виявити специфіку семантичної концепції тембру струнно-смичкового інструменту як компонента композиторського стилю в обраних для аналізу творах.

**Методи дослідження:** стильовий – для дослідження системи композиторського стилю в аспекті тембрового параметру; жанровий – для з'ясування взаємозумовленості обраного жанрового рішення і тембрового втілення; функціональний – для визначення функцій струнно-смичкових як оркестрових і солюючих інструментів у складній взаємодії; семантичний – для розкриття семантики тембрів інструментів в системі композиторського стилю; системно-аналітичний – для обґрунтування системного значення тембру в композиторському стилі.

**Теоретична база** дослідження базується на наукових джерелах з такої проблематики:

- з питань музичної семантики (М. Арановський [2, 3], М. Бонфельд [6], О. Кудряшов [28], Я. Морєва [31], Є. Назайкінський [33], М. Харнонкурт [44]);
- з питань теорії тембру (В. Апатський [1], О. Жарков [11, 12, 13, 14, 15], Р. Каширцев [19], С. Коробецька [25], Г. Косенко [26], Є. Купріяненко [27], Я. Морєва [31], В. Цитович [45]);

- з питань інструментознавства, історії оркестру та оркестрових стилів (Г. Благодатов [4], В. Богатирьов [5], А. Веприк [7, 8], В. Гурков [9], В. Дробязгіна [10], М. Зряковський [17], О. Карс [18], Д. Клебанов [20, 21], С. Коробецька [23, 24], В. Мужчиль [32], У. Пістон [34], В. Ракочі [35, 36, 50], М. Римський-Корсаков [37], І. Смірнова [40], К. Чайковська [46], Н. Чистякова [48]);

з питань композиторської творчості (А. Луніна [29], Г. Савченко [38], М. Скірта-Борисенко [39], В. Федорина [43], О. Шмурак [49],);

- з питань історії та теорії музики (О. Захарова [16], В. Конен [22], В. Медушевський [30] І. Тукова [41, 42], Е. Чигарева [47]).

**Апробація результатів дослідження.** Результати дослідження у вигляді доповідей були оприлюднені на таких конференціях:

- 1) XV Міжвузівська студентська науково-практична конференція «МУЗИЧНИЙ ТВІР У ДІАЛОЗІ МИТЦЯ І СОЦІУМУ», тема доповіді «Семантика тембру віолончелі в «Ранкових молитвах» В. М. Птушкіна», м. Дніпро, 18 - 19 жовтня 2021 року. Опубліковані тези.
- 2) Магістерські читання на базі ХНУМ ім. І. П.Котляревського, тема доповіді «Семантика тембру контрабаса в Концерті для контрабасу і струнного оркестру Золтана Алмаші», м. Харків, 23-24 грудня 2021 року.
- 3) III Міжнародна науково-творча конференція «МИСТЕЦТВО ТА НАУКА В СУЧАСНОМУ ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ ПРОСТОРИ», тема доповіді «Семантика тембрів струнно-смичкових інструментів у творах українських композиторів XXI століття», м. Харків, 21-22 травня 2022 року.

**Наукова новизна результатів** полягає в тому, що:

- вперше у вітчизняному музикознавстві проаналізовано твори «Ранкові молитви» В. Птушкіна, «Lamentoso» С. Турнеєва, Концерт для контрабаса та струнних та «Варіації відкритого простору» для двох скрипок

та струнного оркестру З. Алмаші в аспекті обґрунтування семантичної концепції тембру як складової системи композиторського стилю;

- вперше у вітчизняному музикознавстві здійснений комплексний аналіз «Ранкових молитов» В. Птушкіна, Концерту для контрабаса та струнних та «Варіацій відкритого простору» для двох скрипок та струнного оркестру З. Алмаші;

- виявлено ядро семантики тембрів струнно-смичкових інструментів як «Я-особистість».

Подальшого розвитку набули:

- відомості щодо становлення та розвитку семантики тембрів струнно-смичкових інструментів;

- обґрунтування семантичної концепції тембру в системі композиторського стилю.

**Практичне значення.** Результати дослідження можуть бути використані у подальших наукових розвідках; у курсах навчальних дисциплін «Історія української музики», «Історія оркестрових стилів», «Сучасні оркестрові стилі», «Інструментознавство», «Аналіз музичних творів», у виконавській практиці.

**Структура.** Робота складається зі Вступу, двох Розділів з підрозділами та висновків до розділів, Висновків та Списку використаних джерел, що містить 50 позицій. Обсяг основного тексту становить сторінок 61, загальний обсяг сторінок 68.

## РОЗДІЛ 1

### ПИТАННЯ СЕМАНТИКИ ТЕМБРІВ У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

#### 1.1. Семантика тембрів: теоретичний аспект

У музиці ХХ століття тембр набуває особливого статусу. Це зумовлено кардинальним зламом у музичній мові на межі ХІХ – ХХ століть, у результаті чого відбулась перебудова системи музичних засобів виразовості: на перший план висуваються раніше другорядні елементи музичної мови – фактура, ритм, тембр. Не випадково у науковій літературі актуалізується вивчення питань, пов'язаних із тембром [1; 11-15; 25; 26; 27; 31; 32; 33; 36; 39; 40; 45; 50]. Тембр втрачає одномірне трактування як «забарвлення звуку», його специфіка часто визначається у взаємозв'язку із фактурою та гармонією [9, 45].

Дослідження тембру у науковому дискурсі різноспрямовані. Так, наприклад, Є. Назайкінський досліджує тембр з точки зору органології, яка вирішує ряд завдань, які «...полягають насамперед у повній, всебічній характеристиці музичних інструментів разом з голосами і в порівнянні з ними. Серед них виокремлюються філософсько-естетичні завдання і проблеми, музично-теоретичні, акустичні та технологічні, пов'язані з виготовленням інструментів, з технікою оркестровки, з виконанням музики тощо» [33, с. 85].

Важливим аспектом розуміння природи тембру є усвідомлення зв'язку інструменту з людиною, кореляції між особливостями будови організму людини та органологією інструменту. До такого висновку приходять Г. Косенко у своїй дисертації [26], спираючись на наукові положення Є. Назайкінського.

Грунтовне дослідження тембру здійснено в статтях О. Жаркова [11-15]. Дослідник розрізняє «акустичне» та «музикознавче» визначення поняття «тембр». «Акустичне» співвідноситься з фонетикою (вимова), а «музикознавче» – з фонологією (змістом цієї вимови) [12, с. 97]. Музикознавче визначення тембру автор формулює як «об'єктивний спектр

звучання, що проявляється як елемент музичної мови, котрий направлений на інструментальне (вокальне) втілення звуку у музичній мові і спрямований на злиття фонічних, колористичних, фактурних, тематичних, композиційних і змістових компонентів у їх художньо-акустичній цілісності» [12, с. 98]. У цілому, на думку О. Жаркова, тембр є складною багаторівневою системою, що передбачає багатоаспектність його дослідження. Детальний аналіз наукових положень, викладених у працях О. Жаркова, знаходимо в дисертаційному дослідженні Г. Косенко [26].

Тож, серед різноманітних питань, пов'язаних із тембром, слід виокремити одну проблему, яка мене буде цікавити в контексті цього дослідження, а саме – семантику тембрів.

У зв'язку з цим доцільним є звернення до робіт, присвячених музичній семантиці. М. Арановський [2; 3] пише про головні завдання музичної семантики, яке полягає у тому, щоб «виявити якість та специфіку значень текстових структур» [3, с. 316]. М. Арановський розрізняє два види музичної семантики: інтрамузичну та екстрамузичну. Інтрамузична семантика – значення, котрі утворюються при взаємодії системи музичної мови та контексту; це базовий семантичний прошарок музики, без якого не можливі інші види значень. Екстрамузична семантика – область конотацій, котра виникає у результаті виходу за межі інтрамузичної семантики. Це можуть бути феномени психічної природи: емоції, почуття, або ж психічні відображення зовнішньої реальності: глядацькі образи, асоціації, синестезії. [3, с. 318].

На думку автора структура за своєю сутністю завжди семантична. Головна проблема полягає у питанні, як саме досягається одухотворення музичних структур. Дослідження текстової семантики спрямовано на вирішення саме цього питання. Закцентую увагу на тих положеннях монографії, що «працюють» в контексті мого дослідження.

1. «Семантика — явище певної культури, вона зароджується та функціонує лише в її рамках і з великими труднощами «конвертується» в

категорії іншої культури» [3, с. 319]. Не існує універсальної системи музичної семантики, адже процес розшифрування семантики спирається і на попередній досвід, і на культурний контекст. Уся система музики визначається певним типом культури та її цінностями. Тож, музична семантика – явище історичне, що пов'язане зі специфікою та розвитком певної культури [там само].

2. Вплив культури на сприйняття музики дозволяє розрізнити три стадії семантичної інтерпретації – це прецепція (попередній досвід), рецепція (розшифрування нового тексту) та постцепція (засвоєння нового досвіду) [3, с. 320].

За М. Арановським, осмислення семантики музичного тексту передбачає рух від нижчих до вищих рівнів структури. Разом із зростанням структур зростає і об'єм їх значень. «Відношення відношень» породжують новий, більш високий рівень музичної семантики. Таким чином відбувається заміна поняття семантики на поняття більш високого порядку – змісту, який, на нашу думку, виводить у позамузичний контекст. Тут відбувається «стиківка» із стійкими концептами культури. «Якщо семантика складових тексту залишається у рамках специфічно музичних значень, то для змісту вже можливий вихід за ці межі, співвідношення з будь-якими позамузичними сутностями» [3, с. 317]. Тож пізнання духовного шару музики є процесом перекодування одного значення в інші, більш високого рівня. При цьому, на нашу думку, великого значення при формуванні семантичних значень набувають зв'язки елементів між собою і той контекст, в якому вони втілюються у музичному тексті.

Наукове положення, згідно з яким музична семантика є явищем контекстуальним, стає основою дослідження М. Бонфельда «Мислення, мова, семантика» [6]. Автор використовує термін «семантика» для «позначення науки про співвідношення знаків та дійсності, яка ними позначається, а також в якості синоніма термінів «значення», «зміст». У роботі йдеться мова про семантику, як «систему закономірностей, згідно з якими встановлюються

відносини між музичним змістом та позамузичною реальністю». При цьому специфікою музики як складної комунікативної системи автор вважає позбавленість знаків, «подібних словам вербальної мови – елементам текстів», але володіння системою граматик [6, с. 213]. Музична тканина складається із субзнаків, що мають нестійке, контекстуальне значення, тому ці елементи набувають певного змісту лише об'єднавшись у знак – цілісний музичний твір [6, с. 214].

Семантика субзнаку формується під впливом контексту, тобто змісту цілого: саме ціле актуалізує ті чи інші жанрові властивості. Завдяки існуючим у субзнаці зв'язкам (за допомогою контексту) з позамузичною дійсністю вдається досягти семантичної ясності. Розуміння значення субзнаку – це лише відправна точка для сприйняття змісту цілого, адже зміст належить виключно художньому твору [6, с. 501]

Чи можна вважати музику окремою, самостійною мовою? Як вірно трактувати цю мову? Чи можна щодо музики застосовувати поняття, котрі склалися у структурній лінгвістиці? Головна ідея міркувань дослідника стосовно семантики полягає в тому, що у музиці немає елементів зі стійким значенням (наприклад, висхідна секста може нести різне значення, не тільки бути знаком лірики). Зміст у вербальній мові сталий, семантика ж одиниць музики – контекстуальна.

О. Чигарьова у своїй праці «Опери Моцарта у контексті культури його часу» [47] також підкреслює важливість контексту при дослідженні семантики. При чому контекст авторкою трактується в різних аспектах: історичний, культурний, художній (мистецтво у цілому). Розрізняється за просторовими координатами – контекст національний (наприклад, австрійський щодо творчості В. А. Моцарта) і загальнонаціональний (європейський). Авторка зазначає, що найважливішою вимогою у дослідженнях семантики музичної мови є звернення до багатоваріантного культурного і художнього контексту твору. Адже чисто музичний контекст не може надати вичерпного уявлення про семантику музичної мови, тому що

композитор – людина свого часу. Ідеї епохи, що висвітлюються у літературних та філософських працях, у театральному та художньому житті, прямо чи опосередковано мають вплив на творчість композитора. Однак ще більш важливим є той іманентно-музичний прошарок, та сторона музичного мислення, ті специфічні особливості музичної мови, котрі можуть бути зрозумілі і розшифровані лише всередині художньої культури епохи. Щоб зрозуміти прихований зміст твору, найпродуктивнішим є шлях від «контексту до тексту, від загального до індивідуального, від значення до змісту» [47, с. 3].

У зв'язку з питаннями музичного змісту розглядає поняття музичної семантики Ю. Кудряшов [28]. Під семантикою автор розуміє «сукупність усіх тих елементів музичного висловлювання, які можуть мати раціонально усвідомлене і вербально виражене значення (інтрамузичне або екстрамузичне)» [28, с. 37]. Таке визначення, на мою думку, корелює розуміння семантики у працях М. Арановського, К. Чигарьової та інших дослідників, які обґрунтовують існування двох типів семантичних значень.

Дослідник оперує поняттями «знак», «значення», «смысл», «зміст», «змістовність». Зупинюсь на тих, які матимуть значення ключових аналітичних понять у моїй роботі. Ю. Кудряшов пропонує таке визначення знака: це «втілений у творі елемент історично детермінованої музичної мови (або цілісний текст твору), що дискретно сприймається і має відносно стійку співвіднесеність між тим, що означає (фізико-акустичними характеристиками) і означуваним (їхнім ментально-раціональним відбиттям)» [28, с. 37]. Під значенням дослідник розуміє «дійсність, яка об'єктивно існує, до якої відсилає нерозривна єдність тієї, що означає і означуваної сторін знака (у межах екстрамузичної семантики – дійсність емоційна – знак-ікон, предметна – знак-індекс, понятійно-ідейна – знак символ)» [там само].

У праці В. Медушевського «Про закономірності та засоби художнього впливу музики» [30] образний стрій музичних творів зумовлюється двома

функціями: комунікативною та семантичною. Теорія комунікативної функції розглядається автором з декількох сторін та включає в себе наступні моменти: аналіз носіїв функції, розгляд самої функції, умов комунікації та місце комунікативної функції у загальній системі організації музики. Для опису першої сторони пропонуються поняття комунікативних прийомів, комунікативних структур та комунікативного синтаксису. Друга сторона пов'язана з вивченням «пізнавальних, емоційних та емоційно-оцінювальних механізмів сприйняття» [30, с. 237]. «Третя сторона теорії комунікативної функції розглядає зв'язки соціологічних та соціально-психологічних особливостей спілкування з обраними комунікативними прийомами та відповідними механізмами сприйняття» [там само]. Нарешті, четверта сторона виникає через тісний зв'язок комунікативної та семантичної функцій і вивчає вже не внутрішні проблеми, а «її зв'язки, співвідношення з іншими функціями (неоднакові в різних культурах, стилях, жанрах), принципи суміщення різноманітних функціональних структур в єдиному тілі музичного твору» [там само].

Дослідження семантичної функції у роботі В. Медушевського здійснюється зі сторони структури змісту та з точки зору багатоманітності способів матеріального втілення художньої думки. Велика увага приділяється характеристиці багатства семантичного змісту засобів музичної виразовості (музичних знаків). «...Спектр семантичних значень простягається від конкретно-предметних до синтетичних за своєю природою жанрових та стилістичних значень, котрі характеризують світогляд історичної епохи, суспільне середовище, особистість композитора» [30, с. 238].

Є. Назайкінський у роботі «Звуковий світ музики» розглядає явище семантики з декількох ракурсів. На думку дослідника, звук може бути глибоким за своїм змістом і ця глибина охоплюється інтуїцією, безсвідомою свідомістю сприймаючого. Для аналізу важливих семантичних дилем використовується принцип дихотомії або ж принцип альтернатив, таких як:

живе-неживе, природне-штучне, цілеспрямоване-випадкове, музичне-позамузичне, тиша-шум та ін. Даний аналітичний метод дозволяє показати факт великої глибини звукової семантики і забезпечує яскравість та діалогічну гостроту характеристики семантичних властивостей [33, с. 145-150].

За словами автора, «звук – це ціла історія! І трапляється вона лише із живим звуком. Тонам електричних інструментів вона недоступна від природи, хоча може бути відображена [33, с. 152]. Як приклад наводиться електроакустичний інструмент термінвокс, у якому присутня «несуча частота». Саме ця частота складає нову фарбу музики ХХ століття, отриману хімічним шляхом. «Фарбу, за якою не стоїть органіка, живе дихання, індивідуальність предмета чи істоти, в котрій, відповідно, майже немає семантики або її дуже мало» [там само].

Основою звукової семантики, за думкою Е. Назайкінського, є зв'язок між звуками та джерелом, що їх породжує [33, с. 169]. Саме тут виникають асоціації. Наприклад, звук валторни – асоціант – породжує комплекс уявлень про інструмент, про ті значення, емоції, характеристичні відтінки, які валторна має як джерело звуку взагалі, як духовий «дихаючий» інструмент, як представник оркестрової групи, як носій лісових сигналів тощо. Асоціант стимулює дію психологічної активності слухача, в результаті якої з'являється – асоціат – зв'язок частини з цілим, поєднання предметної сторони зі змістовою [там само]. Музика, на думку дослідника, є реалізацією поетичного принципу метафори, адже саме у метафорі встановлюється зв'язок між далекими речами.

Звернусь до наукових джерел, в яких безпосередньо розглядаються питання семантики тембрів. У названій праці Є. Назайкінського особливе значення надається тріаді «звук – тон – нота» з точки зору семантики. Тон врівноважує значуще і те, що означається, у собі самому. Адже тон, з однієї сторони, є звук у свої висотній характеристиці, з іншої – тонус, напруга, стадія руху інтонації і емоційної траєкторії, що у ній відображається. Тоді як

у ноті переважає значення [33, с. 170-171]. «І саме звук у найбільшій мірі відповідає вимогам семіотики, обростає семантикою та зберігає її. Значення ж тонів і нот – більше контекстні, визначаються самою музикою. І лише тонові і нотні зчеплення, інтонаційні формули і тематичні виявлення стають здатними накопичувати семантичний потенціал, який більшою мірою запозичується із вищих, художніх сфер» [33, с.171].

Історію становлення семантики тембрів інструментів автор пов'язує з поступовою емансипацією музики: «Це шлях, що веде від прямого злиття тіла та звуку у синкретичному від природи людському голосі до повного відокремлення звуку від людини в органному та фортепіанному звучанні, а ще більше в електромюзичних інструментах» [33, с. 82-83]. Е. Назайкінський доходить висновку, що інструменти, відокремившись від живого голосу та наслідуючи йому, розширили образне, смислове, семантичне поле музики, перетворивши його на інструментальну подібність антропоцентричного мікрокосму дійсності [33, с. 117].

Згідно із В. Медушевським тембр є музичним знаком, який виконує важливу комунікативну функцію в системі художнього цілого та в системі комунікації «композитор-споживач» [30, с. 238]. Семантику тембру можна уявити як складну систему, нижчий рівень якої утворюють конкретно-предметні значення, які склались в побутовій сфері функціонування тембру (валторна = поштовий ріг, мисливський ріг), а вищий рівень – синтетичні, жанрові, стилістичні та стильові значення [там само]. Тембр у зв'язку з семантичною наповненістю виконує важливу комунікативну функцію, разом із жанром. Не випадково, тембр трактується в деяких роботах як жанроутворююча (Смирнова «ансамблеве письмо») і стилеутворююча категорія (Чистякова).

Важливого значення в науковій літературі ХХ ст. набуває термін «темброве амплуа» (термін А. Веприка). Дослідження генезиса цього поняття та наукове обґрунтування категорії здійснено у дисертації Г. Косенко [26]. Під поняттям «темброве амплуа інструмента» автор розуміє «широку

амплітуду його характеристик, що залежить від внутрішніх і зовнішніх факторів – конструкції інструмента, його художнього буття, застосування в практиці суспільного музикування у зв'язку з певними родами і видами музики» [26, с. 39]. Характеристика тембрового амплуа надається, виходячи зі стабільних ознак звучання інструменту та індивідуально-стильових якостей, набутих у ході трактування даного інструменту в системах музичного стилю епох, або ж конкретного музичного твору.

Даний підхід до семантичної трактовки тембру є важливим для моєї роботи, адже, на думку Г. Косенко, «при вивченні кожного окремого інструментального тембру слід мати на увазі ту інтонаційну систему, в яку він «вмонтований», тобто семантичне амплуа даного інструмента з його темброво-фактурними і артикуляційними характеристиками у творах за його участю – симфонічних, камерних, сольо-концертних» [26, с. 36].

Г. Косенко, характеризуючи темброву семантику інструменту як художню метасистему на прикладі альту, формулює такі її сутнісні ознаки: 1) «Тембр інструмента, у тому числі й альту, володіє семантичними значеннями у тій мірі, у якій він (цей інструмент) затребуваний у практиці суспільного музикування, в залежності від того, яка роль йому відводиться у музичних жанрах трьох родів — оркестровому, ансамблевому, сольо-концертному» [26, с. 182]; 2) «Корінна специфіка тембру (константа) ситуативно міняється, набуваючи нові «змінні» значення, що призводить до утворення «субзнаків» музичної мови (М. Бонфельд), де реалізується її принципова мобільність і семантична «плинність»» [26, с. 183]. В контексті нашого дослідження сформульовані ознаки мають принципове значення і можуть бути спроектовані на всі інструменти струнно-смичкової групи.

Суголосними є положення, викладені Я. Морєвою [31], яка розглядає семантику тембру флейти в музичних творах композиторів XVII-XX ст., стверджуючи, що тембр інструменту втілює багато значень. Музикознавиця зазначає: «Особливому розгляду підлягає, на наш погляд, проблема розкриття тембрових можливостей інструменту. Адже саме тембр

відчувається нами як “матерія”, “плоть” звуку, а значить, є найважливішим засобом передачі інформації. Відомо, що звук стає художнім в той момент, коли його наділяють змістом, значенням» [31, с. 133]. І далі: «Голос флейти, як і голос людини, який створив її, може звучати різними інтонаціями ..., може виражати всю гаму емоцій і переживань людини. Звук, тембр в музиці (як і слово в акторській мові) не несе одне значення, не статичний і не змінений, а набуває безліч варіантів звучання в залежності від сенсу, закладеного в них, душевного стану, настрою композитора і виконавця» [там само].

Ідея «пов’язаності» образу і тембру і їхньої взаємозумовленості у процесі розвитку великого твору покладена в основу явища тембрової драматургії. С. Коробецька надає таке визначення цьому поняттю: «...Нова якість у характеристиці тембру, пов’язана із драматургічним розвитком твору» [25, с.8]. Темброва драматургія передбачає чуйне реагування тембрового параметру на трансформацію образів, зміну семантичних полей.

Виходячи з базових положень про музичну семантику, які склалися у науковій літературі, пропоную наступне визначення поняття семантики тембру. *Семантика тембру – це коло контекстуально детермінованих позамузичних значень, образів та асоціацій, з якими пов’язаний певний тембр. Семантичне поле тембру інструменту змінне і нестійке, в ньому можуть перетинатися різні, іноді протилежні значення.*

## **1.2. Становлення і історичний розвиток семантики тембрів струнно-смічкових інструментів у контексті музичної культури Нового і Новітнього часу**

Формування семантики тембрів відбувається протягом довгого часу від доби Відродження, коли інструментальна музика починає формуватися як самостійний феномен. Цей процес триває і в наш час. Це можна пояснити тим, що оточуючий світ, людська культура і сама людина як особистість постійно змінюються, а семантика у загальнокультурному сенсі пов’язана із системою тих смислів, які формує людина. Формування музичної семантики

відбувалось передусім у тих жанрах, які були пов'язані зі словом, а саме в мадригалах, опері, кантаті, ораторії. Цей процес досліджено в роботах В. Конен «Театр та симфонія» [22], О. Захарової «Риторика та західноєвропейська музика XVII – першої половини XVIII століття» [16].

В. Конен досліджує механізми формування семантики через музичну мову у її взаємодії з позамузичним. Під музичною мовою авторка розуміє сукупність художніх прийомів, що складають неповторну специфіку музики, на протигагу мові живопису, театру і т.д. З одного боку, музична мова самостійна, замкнена, адже у музиці присутня своя характерна система образів, своє коло художніх тем, свої неповторні виразні засоби. Так, В. Конен наводить приклад П'ятої симфонії Бетховена. Вона ставить питання: чи є необхідність у примітці Бетховена до теми його 5 симфонії «Так доля стукає у двері», щоб зрозуміти драматичність даного твору? Або ж чи важко відчуту трагічність музики другої частини Фантастичної симфонії Г. Берліоза, не знаючи назви «Похоронний марш»? З наведених прикладів дослідниця робить висновок, що музика здатна виражати свою сутність за допомогою одних лише інтонаційних та формоутворюючих прийомів, шляхом специфічної музичної мови, що не піддається позамузичним інтерпретаціям [22, с. 9].

З іншого боку, музика безпосередньо тяжіє до літератури. За своїм змістом музичні образи, на думку автора, асоціюються більше всього саме з літературними образами, і ці зв'язки самобутні, опосередковані і суперечні, простежуються протягом усієї історії професійної композиторської творчості Європи [22, с. 10-12]. На думку дослідниці, формування яскравих, виразних інтонацій з певним колом значень відбувалось, передусім, в опері. Стійкі інтонації з певною семантикою потім застосовувались в інструментальній музиці. «Вплив музичного театру був настільки великим, що його виразні прийоми до початку XVIII століття стали грати роль типових рис музичної мови сучасності в цілому. Вони визначили вигляд усієї вокально-драматичної музики нового часу – і тієї, що народилася в безпосередній близькості до

музичного театру, і тієї, яка ще продовжувала старовинні хоріві традиції. Вони проникли в інструментальні жанри, підпорядкували собі побутове міське музикування, видозмінили суть церковного мистецтва» [22, с. 73].

Формування семантики тембру, на мою думку, відбувалося так само у зв'язку зі словом, конкретним образом, сценічною ситуацією. Велике значення у цьому процесі відігравав жанр опери. Не маючи можливості у контексті даної роботи прослідити весь процес у цілому, зверну увагу на ті знакові приклади, які надають уявлення про цей процес. Наприклад, А. Карс зауважує, що в опері К. Монтеверді «Орфей» композитор вперше спробував «використовувати індивідуальні властивості і техніку інструментів, щоб посилити драматичне вираження і вдало застосувати ефекти, котрі в той час були за своє новизною вражаючими» [18, с. 42].

Приклади закріплення семантики за певними тембрами можна знайти в оперних творах К. В. Глюка. За словами Г. Благодатова, композитор вперше запровадив використання інструментальних тембрів як способу емоційної виразності і «звів використання цієї якості у систему, свідомо прагнучи знайти нові асоціації між емоціями та тембрами» [4, с. 82]. Головні знахідки композитора у сфері тембрової виразності стосуються духових інструментів. Так, «теплий, дещо носовий тембр гобою добре передає гарячі прохання Клітемнестри, яка просить Ахілла врятувати її доньку («Іфігенія в Авліді», другий акт) [4, с. 84]. У першому акті цієї ж опери «Агемемнон готовий протистояти жорсткому вироку... . Енергійна кантилена баритону супроводжується струнними з фаготом, а у кожному парному такті гобой соло витримує цілу ноту з довгим форшлагом. Вражає хвилюючий тембр інструменту, котрий нічим не можна замінити – усіляка заміна послабить виразність музики. Таке ставлення до тембру оркестрового інструменту є новаторським» [там само].

К. В. Глюк вперше почав використовувати натуральні мідні інструменти не лише у мажорі, а й у мінорі. «В арії Ненависті у другому акті «Арміди» мідні інструменти втрачають свій звичний «святковий» характер і

звучать зловісно, погрожуюче» [4, с. 85]. Знаковим було усвідомлення тембру тромбону як образно-емоційної фарби. У третьому акті «Альцести» під час звучання чоловічого хору «Плач, вітчизно, плач, Фессалія! Альцеста мертва!...» композитор залишає з усіх інструментів лише тромбони. Це надає «густу, похмуру, справді погребальну звучність» [4, с. 85]. Зловісно тромбони звучать і на фразі хору «Він вбив свою мати!» (у тій же опері)» [там само]. Велично та святково тромбони репрезентовані у динаміці фортіссімо при прорицанні Оракула у тій же опері. Нарешті, хрестоматійним є приклад застосування тромбонів в опері «Орфей» в сцені Орфея з фуріями в другому акті. Використання тромбонів як тембру, пов'язаного із конкретними емоційними образами, свідчить вже про семантичне навантаження тембру, тому що за традицією тромбон використовувався в церковній, духовній, ритуальній музиці і асоціювався лише з урочистими піднесеними образами.

Таким чином, на прикладі трактування тембру тромбону можна зробити короткий висновок, враховуючи теоретичні положення, викладені в підрозділі 1.1. Тембр інструменту не може мати одне, строго закріплене семантичне поле. Семантика тембру: 1) контекстуальна (вона складається у контексті і залежить від інших засобів музичної виразовості (тональності, фактурних умов, типу тематизму, темпу, динаміки тощо); 2) може бути історично змінною; 3) може формуватись з декількох семантичних полей, які перетинаються і нашаровуються.

Як зазначає Е. Купріяненко [27], у ході своєї еволюційної динаміки кожен з тембрів почав вирізнятися співвідношенням стабільних та мобільних факторів. Стабільні фактори фіксують унікальність даного тембру, а мобільні – можливість стилістично-індивідуальної трактовки.

В продовження розмови про мідні духові інструменти зазначу, що труба від барокової доби була пов'язана з мілітарними образами і її походження як інструменту військового довгий час не давало можливості трактувати її іншим чином. Невипадково довгий час в епоху бароко труба

використовувалась з литаврами. Про це пише В. Дробязгіна: «Особлива роль в барочній інструментовці належить трубам та литаврам, котрі частіше усього використовуються в блоці 3 труби та літаври. Ці інструменти обов'язково використовувалися в урочистих, глоріозних розділах мес, магніфікатів, а також у музиці святкового, піднесеного характеру, як наприклад, в «Музиці на відкритому повітрі» Генделя» [10, с. 4]. Розширення семантики цього інструменту відносять до ХХ століття, коли труба починає осмислюватися не тільки як сигнальний урочистий інструмент, а і в своїх ліричних якостях.

У цьому зв'язку згадаю про валторну, яка, походючи від поштового ріжка, довгий час також асоціювалася із сигнальним інструментом, а її поетично-пісенні властивості були відкриті у ХІХ столітті, що пов'язано з ім'ям К. М. Вебера і практикою німецької романтичної опери. У той же час, окрім власне сигнальної ролі, труба і валторна виконували у бароковій музиці семантичну функцію святкових, урочистих, піднесено-радісних інструментів, що віддзеркалено у кларинній техніці гри.

Група струнно-смичкових інструментів скрипкової родини починає активно просуватися як солюючі, ансамблеві та оркестрові інструменти у ХVІ-ХVІІ ст., витісняючи сімейство віол [18, 47]. Це пов'язано зі змінами у світогляді культури Нового часу. Інше світосприйняття, нові світоглядні і ціннісні настанови, нові образи та погляди знаходять своє відображення у звукових образах музичного мистецтва. В культурі Нового часу «Я»-Особистість – центральна категорія, з якою співвідносяться так чи інше усі інші категорії (Бог, світ). Скрипка й інші інструменти групи із самого початку асоціювались з людським голосом, вони уособлювали людське начало. Ось чому ядром семантики тембрів струнно-смичкових інструментів є особистісне начало, Я-Особистість, Я, котре переживає, емоційно реагує, любить, страждає. В образно-стилістичному плані така семантика втілюється за допомогою широко трактованої лірики. Саме тому, на мою думку, висування струнно-смичкових інструментів як провідних зумовлено

світоглядом культури Нового часу. Сімейство скрипкових виявило свій універсалізм у різних площинах музичної культури: від народної до елітарної.

Не можна стверджувати, що семантика тембрів струнно-смичкових інструментів обмежена лише особистісним началом і ліричним висловлюванням як найбільш адекватним для його розкриття засобом. По-перше, я з'ясувала, що семантика тембрів історично змінна і контекстуальна. По-друге, композиторська практика, особливо в ХХ ст., демонструє граничне розширення семантичного поля тембрів струнно-смичкових інструментів, трактування їх не тільки як співочих, ліричних, а і як ударних (наприклад, в музиці Б. Бартока). Підкреслю: мова йде саме про ядро семантичного поля, так би мовити генетичний код семантики тембрів струнно-смичкових, який, як демонструє музика ХХІ ст., знов стає актуальним. Його актуалізація зумовлена світоглядними змінами і прагненням повернення до Людини, до гуманістичних настанов в музичному мистецтві. До скрипки і інших струнних повертається їхня сутність – уособлення особистості, людський голос.

Формування семантики окремих тембрів струнно-смичкових інструментів сімейства скрипкових відбувалося довго і нерівномірно по відношенню до різних інструментів. Цей процес простежується в трьох сферах інструментального музикування: сольній, ансамблевій, оркестровій.

Охоплення всіх трьох потребує значних дослідницьких зусиль і може бути предметом окремого дослідження. В межах моєї роботи зосереджуся на оркестровій музиці з огляду на обраний мною аналітичний матеріал – твори для солюючих струнно-смичкових інструментів і струнного оркестру.

Тож, закцентую увагу на історичних аспектах формування семантики струнно-смичкових інструментів, зокрема, на історії формування групи струнно-смичкових. Історія оркестру розпочинається у ХVІ ст., коли вокальний поліфонічний стиль досяг свого кульмінаційного розвитку, а світська інструментальна музика набувала потужної сили в своєму розвитку

як окремої сфери музичного мистецтва. Цей період можна вважати і початком становлення струнної групи, адже з'являється ансамблева музика саме для струнно-смичкових інструментів, група струнно-смичкових оформлюється як темброва і функціональна одиниця оркестру. Цей процес супроводжується уведенням до обігу професійного музичного мистецтва сімейства скрипкових як досконалих інструментів, що відповідали естетичним і акустичним запитам епохи Нового часу, і поступовим «відходом» сімейства віол на другий план з подальшим їх витісненням з ужитку. Формування струнно-смичкової групи оркестру припадає на кінець XVII ст.; відтоді до нашого часу вона залишається незмінною з точки зору складу інструментів. Проте в ній відбуваються, передусім, кількісні зміни (збільшення учасників) і спостерігаються зміни якісні за рахунок зміни функцій струнно-смичкових і розширення технічних і виразових можливостей інструментів [4, 18, 44].

У достатньо довгому процесі становлення струнно-смичкової групи, виокремлюються (за А. Карсом) два періоди [18, с. 23]. Перший охоплює XVI – середину XVIII ст. Цей період ознаменований переходом від поліфонічного стилю до гомофонного, його вершиною є музика Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя. Зростає у кількості струнний оркестр, що складається з інструментів сімейства скрипкових, поступово витісняються струнно-щипкові і віоли як більш камерні, неяскраві інструменти [44].

Слід зауважити, що в різних національних композиторських школах складались свої традиції використання струнно-смичкових, попри те, що їхнє трактування як ядра оркестру залишалось незмінним. А. Карс пише, що французький композитор Ж. Б. Люллі «доручає стандартному п'ятиголосному струнному оркестру усі свої увертюри, танці, марші і чисто інструментальні твори, а також дублювання хорових партій, і тільки іноді дає акомпанемент для вокальних соло» [18, с. 65]. У свою чергу, дослідники зауважують, що Й. С. Бах використовував струнну групу дещо інакше. Г. Благодатов зазначає: «Струнна група у нього, як правило, чотириголосна –

перші, другі скрипки, альти та басы (віолончелі та контрабаси). П'ятиголосний виклад струнних застосовується не часто. У цьому випадку він не відокремлює віолончелі від контрабасу, а ділить на дві партії альти. Кількість голосів групи смичкових і кількість голосів хору не залежать один від одного» [4, с. 57].

У цей же час (XVII-перша половина XVIII ст.) відбувається процес ствердження струнно-смичкової музики як гілки інструментального музикування. К. Чайковська зазначає, що походження та становлення скрипкового ансамблю зумовлено: «1) еволюцією інструментарію, зокрема, смичкового (виникнення нових, удосконалення старих та відмова в художній практиці від застарілих інструментів); 2) розвитком ансамблевої творчості та оркестрового виконавства, осмисленням ролі виконавства в суспільстві; 3) векторною зміною стилю мислення тогочасних композиторів з вокально-хорового на інструментальне та оркестрове; 4) актуалізацією скрипки з її широкими художньо-виразовими можливостями та провідною роллю як носія мелодичного начала у інструментально-ансамблевій музиці; 5) формуванням окремої інструментальної групи, що поєднує споріднений за тембровими і динамічними властивостями інструментарій» [46, с. 5-6].

Авторка зауважує, що в подальшому «ансамбль скрипалів існує та набуває семантичного розвитку в декількох модифікаціях, зумовлених ступенем функціонально-ролевої самостійності та семантичного навантаження скрипкової групи. Зокрема, ансамбль скрипалів функціонує: 1) як складова іншої жанрововиконавської художньої цілісності (оркестру, іншого ансамблю); 2) як самостійне монотемброве виконавське утворення малого складу» [46, с. 6]. Композиторська практика наступних століть це підтверджує.

Другий період становлення оркестру і, зокрема, струнно-смичкової групи, охоплює другу половину XVIII – початок XIX ст. Вершинами його є творчість Й. Гайдна та В. А. Моцарта. Стверджується гомофонний стиль, змінюється функціональна будова оркестрової тканини. Поступово

виключається з оркестру *basso continuo*, що призводить до необхідності виконання функції гармонічної основи струнно-смичковою групою, отже, на неї покладаються нові функції.

Резюмуючи, зверну увагу на ті характеристики, які надаються групі струнно-смичкових інструментів дослідниками. Саме ці характеристики дозволили стати струнно-смичковим основою, ядром симфонічного оркестру. Головними перевагами групи є великий загальний оркестровий діапазон, гнучка динаміка, невтомність, багата штрихова палітра, темброва однорідність і можливість використання тембрових можливостей окремих інструментів, можливість створення *divizi* для додаткової кількості партій тощо [17, 34, 37].

М. Зряковський зазначає, що «смичкова група володіє виключними виразними та технічними можливостями: тембровою однорідністю, рівністю, м'якістю звучання; здібністю до значного продовження звуку, його посиленню та послабленню, більшою рухомістю та гнучкістю в артикуляції, у відтінках в залежності від різноманітних способів звуковидобування, штрихів, застосування сурдин, флажолетних звуків. І все це при найменшій втомлюваності як виконавців так і слухачів» [17, с. 153]. У. Пістон розглядає струнно-смичкові інструменти у співставленні із духовими: «порівняно із духовими інструментами у них ширший динамічний діапазон і виразові можливості. Тембр струнної групи набагато більш однорідний від низів до верхів; при тому в окремих регістрах відтінки набагато тонкіші» [34, с. 11].

Н. Римський-Корсаков виділяє два елементи у характеристиці природи струнно-смичкової групи оркестру: мелодичний та гармонічний. Під першим маються на увазі мелодії різноманітного характеру, бігли та відривисті фрази, мотиви, діатонічні та хроматичні фігури, пасажі. А здатність до продовження звуку, різноманітність динамічних відтінків, акордова гра і можливість багаточисельного поділу партій (*divizi*) окреслюють гармонічний елемент інструментів [37, с.15].

У. Пістон зазначає, що безмежна кількість партитур різних періодів історії музики свідчать про трактування дерев'яних і мідних інструментів як другорядних. Композитори, здебільшого, доручали виклад основного тематичного матеріалу інструментам струнно-смичкової групи аж до XIX-XX століття [34, с.11].

Таким чином, струнно-смичкова група пройшла довготривалий процес становлення, в результаті чого вона ствердилась як основа симфонічного оркестру в п'ятиголосному викладенні. Усвідомлення темброво-семантичної специфіки інструментів також відбувалось поступово і нерівномірно по відношенню до різних інструментів. Наприклад, в контексті симфонічного оркестру скрипка та віолончель у семантичному аспекті були осмислені раніше, ніж альт та контрабас. Цей процес пов'язаний із осмисленням інструментів саме в мелодичній функції. Нагадаю, що у функції носія мелодії віолончель починає активно використовуватись з початку XIX ст. Семантика тембру альту була усвідомлена приблизно в середині XIX століття, а семантика тембру контрабаса формується в музиці XX ст.

Ще раз підкреслю, що цей процес відбувався нерівномірно в різних сферах інструментальної музики – сольній, ансамблевій, оркестровій. На підтвердження наведу міркування Е. Купріяненко щодо усвідомлення специфіки альтового тембру в ансамблевій практиці. Так, авторка зазначає, що нове ставлення до тембрів інструментів було зумовлено різноманітністю камерних ансамблів, що склалися унаслідок історичного розвитку цієї гілки інструментальної музики. У практиці ансамблевого музикування поступово формувалися стійкі типи ансамблів, де пріоритетними стали, передусім, тембри скрипки та віолончелі, інші ж (альта та контрабас) залишалися в тіні. Альт як рівноправний учасник ансамблю постає епізодично у політембрових ансамблях у творчості композиторів австро-німецької традиції – Г. Ф. Телемана, Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Р. Шумана і Й. Брамса. В епоху романтизму, з його увагою до тем-образів, створюється підґрунтя для семантизації тембру альту. «Метою буття романтичного ансамблю було

прагнення до розкриття нових потенційних можливостей тембру як носія універсальної музично-емоційної образності» [27, с. 10].

Таким чином, у кожний з названих сфер (сольна, ансамблева, оркестрова) процес усвідомлення семантики тембрів інструментів відбувався з власною інтенсивністю. Відрефлексування цих процесів у науковій площині щодо всіх струнно-смічкових інструментів – завдання майбутніх наукових досліджень.

### **Висновки до Розділу 1.**

Аналіз наукових джерел, присвячених тембру в музиці, продемонстрував наявність багатьох підходів до його вивчення і різноспрямованість досліджень. Можна виокремити: 1) органологічний підхід (Є. Назайкінський, В. Мужчиль), що охоплює широкий спектр питань – від «філософії інструмента» до його семантики; 2) системно-функціональний підхід (О. Жарков, В. Цитович, С. Коробецька), що представляє тембр як складне багаторівневе явище, що досліджується в багатьох аспектах і залежно від контексту; 3) семантичний підхід (Г. Косенко, Е. Купріяненко), що містить два виміри: теоретичний та історичний.

В результаті аналізу наукових джерел, присвячених музичній семантиці, зацентровано увагу на таких важливих наукових положеннях: 1) музична семантика є явищем контекстуальним (М. Арановський, М. Бонфельд, К. Чигарьова та ін.); 2) музичний тембр можна трактувати як знак, який виконує семантичну і комунікаційну функції в системі жанру і стилю (В. Медушевський, Ю. Кудряшов, І. Смірнова, К. Чистякова).

Враховуючи теоретичні положення, викладені в підрозділі 1.1. та 1.2. можна констатувати, що тембр інструменту не може мати одне, строго закріплене семантичне поле. Семантика тембру: 1) контекстуальна (вона формується у контексті і залежить від інших засобів музичної виразовості (тональності, фактурних умов, типу тематизму, темпу, динаміки тощо); 2) історично змінна; 3) може формуватись з декількох семантичних полей, які

перетинаються і нашаровуються; 4) семантику тембру доцільно уявити як складну систему, нижчий рівень якої утворюють конкретно-предметні значення, які склались в побутовій сфері функціонування тембру, а вищий рівень – синтетичні, жанрові, стилістичні та стильові значення (В. Медушевський). Тембр у зв'язку з семантичною наповненістю виконує важливу комунікативну функцію, разом із жанром. Не випадково, тембр трактується в деяких роботах як жанроутворююча (І. Смірнова «ансамблеве письмо») і стилеутворююча категорія (К. Чистякова).

Виходячи з наведених положень, запропоновано власне визначення поняття «семантика тембру». *Семантика тембру – це коло контекстуально детермінованих позамузичних значень, образів та асоціацій, з якими пов'язаний певний тембр. Семантичне поле тембру інструменту змінне і нестійке, в ньому можуть перетинатися різні, іноді протилежні значення.*

Зважаючи на те, що інструменти скрипкової родини активно запроваджувались у виконавську і композиторську практику у добу пізнього Відродження і Нового часу, коли антропоцентриські настанови в культурі набули актуальності, вважаю, що скрипкові із самого початку уособлювали людське начало. Ось чому ядром семантики тембрів струнно-смичкових інструментів, її генетичним кодом є особистісне начало, Я-Особистість. В образно-стилістичному плані така семантика втілюється за допомогою широко трактованої лірики. Саме тому, на мою думку, висування струнно-смичкових інструментів як провідних зумовлено світоглядом культури Нового часу.

Струнно-смичкова група пройшла довготривалий процес становлення від XVI до XIX ст., в результаті чого вона ствердилась як основа симфонічного оркестру в п'ятиголосному викладенні. Усвідомлення семантичної специфіки тембрів інструментів відбувалось поступово і нерівномірно в сольній, ансамблевій і оркестровій музиці. Наприклад, в контексті симфонічного оркестру скрипка та віолончель у семантичному аспекті були осмислені раніше, ніж альт та контрабас. Цей процес пов'язаний

із осмисленням інструментів саме в мелодичній функції. Нагадаємо, що у функції носія мелодії віолончель починає активно використовуватись з початку XIX ст. Семантика тембру альту була усвідомлена приблизно в середині XIX століття, а семантика тембру контрабаса формується в музиці XX ст.

**РОЗДІЛ 2**  
**ТРАКТУВАННЯ СЕМАНТИКИ ТЕМБРІВ СТРУННО-СМИЧКОВИХ**  
**ІНСТРУМЕНТІВ У ТВОРАХ С. ТУРНЄЄВА, В. ПТУШКІНА,**  
**З. АЛМАШІ**

**2.1. Семантика тембру альту в «Lamentoso» С. Турнєєва: на перетині загального і особливого**

Твір «*Lamentoso*» С. Турнєєва створено у 2004 році для солюючого альту та струнного оркестру. Композиція написана сучасною музичною мовою. Тематизм виводиться із початкової інтонаційної «ідеї» ( мелодичний висхідний рух збільшеної кuartи і далі секунда), що в процесі музичного розвитку розгортається у щільну поліфонізовану фактуру струнного оркестру. Суть даного методу композиторської роботи полягає у поверненні до початкового матеріалу на якісно новому рівні, подібно до «огранювання кристалу» першообразу.

Композитор присвятив «*Lamentoso*» пам'яті батьків, спочатку задумавши його для флейти і камерного оркестру. Натомість відомий альтист Юрій Тканов попросив написати цей твір саме для нього, та й сам автор зізнається: «Саме після пропозиції Юрія Тканова я зрозумів, що тембр альту більше підходить до музичної ідеї твору, аніж флейта, завдяки його емоційності, приглушеності звучання, певної “здавленості”. Він – не відкритий, не яскравий, що мені, насправді, й було потрібно» [39]. Зі слів композитора добре видно яке саме розуміння семантики приділяється тембру альту. Тракткування «здавленої», неяскравої звучності інструменту, але в той же час і емоційно насиченої, можна зустріти ще у романтичній музиці, а саме у симфонії «Гарольд в Італії» Гектора Берліоза.

Твір «*Lamentoso*» наскрізного розвитку, складається з дев'яти розділів-етапів, що за своєю назвою окреслюють основний характер і темп виконання: *Mesto*, *Andantino*, *Allegro agitato*, *Sostenuto*, *Funebre*, *Allegro*, *Lento*, *Lento*, *Funebre*.

Перший розділ позначений *Mesto* (скорботно, сумно). Він побудований на діалозі солюючого альта і «відповіді» оркестру, причому ситуація діалогу повторюється двічі. Відриває діалог проникливе *solo* альта, який викладає основну тему твору. Тема побудована на інтонаціях збільшеної кварта і «щемлячої» секунди, велику роль має терція. Тим самим мелодична лінія сплітається з постійних повторів збільшеної кварта, і «оплітаючих» її названих інтонацій, які є своєрідними тематичними зернами у подальшому розвитку. За семантикою це – тяжка розповідь, тихий плач. Після звучання альтового монологу (14 тактів) вступає струнний оркестр у динаміці *pp*, де кожна партія розділяється прийомом *divisi*. Тембр струнних приглушений за допомогою використання сурдин, що надає кришталевій, «холодній» звучності. Фактура поліфонізована, кожна партія побудована на низхідному русі, в якому домінують секундові інтонації. Через це виникає відчуття сповзання оркестрового звучання. Оркестр і «відповідає» скорботі альта, резонуючи альтовому монологу, і, одночасно, «наповзає» на нього, посилює відчуття тяжкості. Завершивши свою фразу оркестр затихає і знову вступає монолог альта (ц. 2) з наступною відповіддю оркестру. Двічі повторена ситуація діалогу окреслює абсолютно завмерлий (статичний) і замкнений час скорботи, в якому укрупнені усі моменти. Із точки зору емоційно-психологічної трактовки цей розділ репрезентує стан душі у скорботний час. З позиції драматургійної функції у першому розділі експонується основна теза, відбувається введення у хід подій.

Наступний розділ твору *Andantino*, ц. 4. Він позначений зрушенням у темпі і, у цілому, більшою схвильованістю. Цьому сприяє інтонаційне наповнення ліній (переважно малосекундове) і імітаційний вступ оркестрових голосів, знов у низхідному напрямку, динаміка *p*. На тлі «щемлячих» секунд в партії оркестру, які можна трактувати як лейтінтонацію всього твору, розгортається схвильована тема альта, яка побудована і на старих, і на нових інтонаціях. В ній «опорною» інтонацією (першої інтонацією) постає мала секунда, а далі композитор залучає у

мелодійний потік малу сексту, тритон, терцію, вибудовуючи експресивну мелодійну лінію із задіянням різноманітних ритмічних фігур. Драматургійна хвиля супроводжується поступовим наростанням звучності (*rosso a rosso crescendo*). У партії альту підвищення тону висловлювання досягається завдяки збагаченості ритміки квінтолями, тріолями, через хвилеподібний рух мелодії, заповнення широкого простору, застосування подвійних нот. Ці стилістичні засоби спрямовані на утворення образу граничного хвилювання, «метання» душі, яка не хоче миритися і приймати обставини. Починаючи з такту 68 музика уповільнює свій рух, короткі мелодичні фрази оркестру імітаційно супроводжують солюючий інструмент, акордове *pizzicato* (т.72) поступається контрапунктичному голосу віолончелі. Настає короткочасне заспокоєння перед наступним розділом...

Розділ *Allegro agitato* (ц. 6) продовжує драматургійну хвилю попереднього, немов би недоговореного, на новому, більш високому емоційному рівні. Це хвиля обурення, що підтверджується динамікою *f*, пожвавленим рухом шістнадцятими, подвійними нотами в партії альту, акордовим ущільненням оркестрової фактури. Тема, що проводиться в оркестровій партії, вирощена з попереднього тематизму: опорною в ній є малосекундова інтонація, навколо якої зціпляються інші, передусім, терцові. Кожна з оркестрових партій веде свій варіант мелодії, усі вони комплемантарно взаємодіють, внаслідок чого утворюється полімелодійне плетіння у фактурі, що дає відчуття «згущення» малосекундовості. Створюється образ виписку емоцій, крику душі, що підводить до наступного етапу музичного процесу *Sostenuto* (ц. 7). Його не можна вважати новим розділом, він є продовженням розвитку попереднього, адже вступає на кульмінації і є своєрідним висновком. Епізод інтонаційно близький до першого розділу *Mesto*. Панують інтонації низхідних секунд та звуковий простір «скреготання». Партія альту сповнена стриманої, але всеохоплюючої емоційності. Активна мелодична лінія, двоголосся, складний ритмічний малюнок продовжують свій розвиток, все більше привертаючи увагу до

головного тембру. Завершується розділ соло альта (т. 107-120) – це скорботне слово *post factum*, яке переривається паузами, основане на вслуховування у малосекундову інтонацію і коротких спадах тріолями й шістнадцятими. Починаючи промовляти слово осмислення у високому регістрі, альт поступово перебирається у середній – більш приглушений, не такий різкий.

Далі – прийняття. Похоронний марш, сфера траурності. Розділ *Funebre* (ц. 8) відкривається звучанням в оркестрі характерного ритмічного малюнку синкопа та тріоль. Після невеликого розділа в акордовій фактурі перші й другі скрипки змінюють оркестрову функцію: у них звучить мелодія з інтонаціями плачу. Це своєрідне *lamento*, контрапунктом якому є речитативна і витримана у дрібних тривалостях (шістнадцяті) партія солюючого альта. Завершує цей розділ монолог альтів в оркестрі (тт. 136-139). Від ц. 9 починається нова хвиля процесу, позначена ремаркою *lagrimoso* (сльозливо). Тут представлена гостро скорботна, «ридаюча» тема, побудована на майже остинатному (заклинальному) повторенні інтонацій основної теми у солюючого альта. Оркестр підтримає його хоральною фактурою, яка складається із квінтових і квартових флажолетів, що дають відсторонене звучання. Більш холоднуватий тембр струнних досягається у ц. 10 позначкою для оркестру – *non vibrato*. На тлі педальних звуків у оркестра у альта звучить висхідна інтонація збільшеної кварта, що була заявлена у вступі. Авторська розповідь розгортається у дуже проникливий епізод, де мелодія основного тембру теж збагачується флажолетами. Ніби недосяжна мрія (ц. 11) нагадує про своє існування.

Наступний розділ – *Allegro* (ц. 12). Акордове тремоло оркестру на динаміці *mf*, поступове наростання звучності, активна мелодична лінія у віолончелей та контрабасів призводять до фугатного епізоду. Композитор професійно застосовує принципи імітаційної поліфонії для втілення напруженого образу. Висхідний вступ голосів: басовий голос (контрабаси та віолончелі), теноровий (альти), альтовий (другі скрипки), сопрановий (перші

скрипки). Розробка початкової теми засобами фактурного, контрапунктичного, інтонаційного розвитку матеріалу приводить до кульмінації (т. 185). У альту звучить тема, яка була заявлена раніше (у розділі *Funebre*), у збільшенні, подвійними нотами в інтервал сексти на тлі тремольюючого оркестрового *tutti* у динаміці *ff*. Цифра 13 – продовження фугато. Тут уже імітаційне викладення теми відбувається у зворотньому – низхідному – напрямку.

*Lento* – новий розділ форми (ц. 14). Хвиля драматичної кульмінації вривається після красномовного фермато у кінці попереднього розділу. Проте майже одразу відкрита експресія втухає, динаміка послаблюється, напруження спадає. Цифра 15 відмічена вказівкою *con espressione*, але в умовах переважно тихої звучності. Акордова фактура оркестру створює статичний фон (динаміка *p*, *pp*) для проникливого монологу солюючого інструменту (динаміка *f*). Відкрита емоційність відійшла, але внутрішні (стримані, зосереджені) хвилювання виявляються у партії альту, яка сповнена речитаціями у складному ритмічному малюнку, застосуванням подвійних нот, акордів. На певному етапі монологічного висловлювання альту оркестр замовкає, і солюючий інструмент звучить самотнім голосом, лінія якого підхоплюється віолончеллю *solo* (такти 221 – 223). Її тритактова фраза побудована на низхідному русі і м'яких інтонаціях, вона немов би заспокоює і втішає.

Наступний розділ також позначений ремаркою *Lento* (ц. 16), але тут відбувається розворот в іншу семантичну сферу. У альту звучить лірична, ніжна мелодія, яка виростає з інтонації малої секунди і поступово розгортається вгору в яскраво-світлий альтовий регістр з розширенням кола інтонацій (висхідна септима з наступним заповненням). Оркестровий фон – ритмізовані (рух чвертями) компактні акорди на тлі витриманої у довгих травалостях басової лінії, тут вже відсутній поділ на велику кількість голосів. Лише на септових «питальних» інтонаціях альту виокремлюється партія перших скрипок як контрапункт, що імітаційно супроводжує солюючий

інструмент. Це взірць світлої піднесеної лірики. Просвітлений образ створюється завдяки м'яким інтонаціям, прозорій фактурі і «акварельному» гармонічному і ладовому колориту у розширено-тональній звуковисотній системі (опора на *dis(es)-moll*). Кантиленна мелодія продовжує плинути і без супроводу (тт. 242-245). Починаючи з т. 245 автор «вимикає» контрабаси та віолончелі з оркестрової фактури. Тремолюючі звуки скрипок та альтів, які поступово нашаровуються, висхідний напрямок мелодичного руху, рідкі витримані альтові звуки – усе це створює картину ангельського «паріння», сходження на небеса.

Після альтової каденції, схвильованої і напруженої (ц. 17) за рахунок застосування подвійних нот, акордів, широких мелодичних ходів, підкреслення секундової інтонації – знов розділ *Funebre*. Але це не точний повтор реквієму, а скоріше ремінісценція, нагадування попередніх подій. Свого роду це постлюдія, скорботний висновок з усього висловленого композитором. У партії оркестру встановлюється ритмічний малюнок траурної ходи (синкопа + шістнадцяті), струнні інструменти грають без сурдин, що робить їх звук більш відкритим і емоційно забарвленим. Тужливо-скорботна, але піднесена мелодія у партії альтів здійснюється на оркестровому тлі, яке стає носієм семантики незворотності.

Останній штрих – повернення до першообразу (ц. 19). Кришталева звучність, створена квінтовими флажолетами в оркестрі; низхідні секундові інтонації верхніх голосів і повернення до інтервалу-лейтмотиву збільшеної кварта з подальшим секундовим розв'язанням у звучанні альтів як головного «персонажа» твору.

У підсумку зазначу, спираючись на вислови М. Борисенко [39], що музика С. Турнеєва яскраво асоціативна, а її образність графічна, візуальна, завдяки чому її пластика форми стає «зримою». Її головний маркер – реплікативність, з одного боку, та рухомість, варіантність, пов'язані з «проростанням» із початкового тематичного зерна, – з іншого. Після експонування основного мелодичного матеріалу-носія образу тематичне

зерно варіантно розвивається протягом усієї форми, вплітаючи в музичну фактуру нові інтонації. Увага до голосоведення, гнучкого фразування, «омодернізованої» мелодії – ось головні принципи побудови композиції. Лінеарність, інтонаційна виразність, тотальна поліфонізація фактури стають відлунням вишуканої музикальності, особливого ліризму, а, можливо, прихованого романтичного світовідчуття українського автора [39].

Слід зазначити, що у творчості С. Турнеєва простежується чітка взаємозумовленість між обраним жанром і інструментальним складом [5]. Композитор демонструє тяжіння до тембрів дерев'яних духових інструментів, про що свідчать симфонічна картина «Награвання», Концерт для кларнета з оркестром, Подвійний концерт для гобоя і фагота з оркестром, Квінтет для духових інструментів [5]. Обрання альту<sup>1</sup> як солюючого інструменту в меморіальному жанрі є закономірним і цілком свідомим. Тембри струнно-смичкових інструментів (солюючого альту і струнного оркестру, який його супроводжує) виконують функцію жанроутворюючого компонента, необхідної складової меморіального жанру. Тому замінити солюючий інструмент у творі не можливо, як не можливо уявити яскраве різнобарв'я духових у функції супроводу. Струнно-смичкові інструменти постають у *Lamentoso* носіями сутнісного смислу твору.

Таким чином, на рівні системи індивідуального композиторського стилю семантика тембрів струнно-смичкових є важливим чинником смислоутворення і жанротворення, важливим компонентом системи індивідуального композиторського стилю.

Г. Косенко вважає, що у творчості харківських композиторів ХХ ст. альт<sup>2</sup> з точки зору семантики як знакової системи, котра фіксує константні

<sup>1</sup> Е. Купріяненко пропонує визначення поняття «альтовий стиль», під яким авторка розуміє «сукупність специфічних якостей «образу» інструмента (тьмяність тембру, напруженість звучання у високому регістрі, апікатурні труднощі в техніці виконання подвійних нот та акордів тощо), що формувалися у практиці ансамблевого музикування у напрямку до універсалізації його виражальних можливостей шляхом поглиблення специфіки через її подолання» [с.11].

<sup>2</sup> На підставі аналізу творів для альту, які були написані до ХХ ст., беручи до уваги технічні особливості використання інструменту, Г. Косенко робить висновок, що композитори зверталися до тембру альту для створення ліричних та меланхолійних образів []. У ХХ ст., завдяки розширенню виразних та технічних

риси звукообразу інструмента, має досить широкий спектр тембрових амплуа: «...Від закріпленої за альтовим тембром схильності до філософських, меланхолійних, ліричних образів до кардинально протилежних – напружено драматичних, екстатичних, та, навіть, ексцентричних звукообразів. Це пов'язано з новими техніками письма та тенденціями пошуків нових звукових якостей інструментів, у тому числі й альта, що були підхоплені та впроваджені харківськими композиторами» [26, с. 173].

Весь діапазон зазначених образів, окрім ексцентричних, втілений у творі С. Турнєєва, що відповідає ідеї універсалізації можливостей інструмента і поглиблення його специфіки (згідно з Е. Купріяненко на прикладі аналізу ансамблевої музики). Можу констатувати, що тембр альта в *Lamentoso* використовується у характерній для ХХ-ХХІ століття семантиці, втілюючи філософські, ліричні, меланхолійні, траурні, драматичні, екстатичні образи.

## **2.2 Віолончель як репрезентант сповідального начала в «Ранкових молитвах» В. Птушкіна**

Твір «Ранкові молитви» В. М. Птушкіна написано у 2008 році для струнного оркестру та віолончелі соло. Це одночастинна композиція, драматургія якої вибудовується за стадіально-хвильовим принципом. Вибір композитором складу для свого твору зумовлений програмною назвою, яка передбачає самозаглиблення, споглядання і, відповідно, лірико-інтимний характер висловлення, відбиття тонких градацій душевних переживань особистості. Втілити це під силу струнному оркестру, котрий має величезні виразові можливості. Йому одночасно доступні, з одного боку, камерність й інтимність, з іншого, насиченість і глибина звучання. У свою чергу, оксамитовий, глибокий, «живий» тембр віолончелі часто викликає антропологічні асоціації, його порівнюють із тембром людського голосу,

---

можливостей інструменту, темброве амплуа альта стало включати в себе й інші образні сфери: філософські, медитативні, лірико-психологічні, драматичні [].

чим, на нашу думку, і зумовлене його обрання як соліста в цьому творі. До того ж, широкий образно-емоційний спектр, втілений у «Молитвах», потребував інструменту, здатного до напруженої експресії і м'якого ліризму рівною мірою.

Твір починається оркестровим вступом (ремарка *Andante lamentoso*), в якому репрезентуються тематичні елементи, які відіграватимуть важливу роль у подальшому музичному процесі. Це, передусім, інтонація секунди у різних варіантах (великої і малої, низхідної і висхідної), в тому числі у різних ритмічних варіантах, серед яких вагоме місце займають ритмічні фігури, котрі нагадують вільну речитацію. В межах вступу композитор застосовує прийом *divisi*, що дозволяє вибудувати широкий обшир, в якому почергово солюють окремі партії з виразними репліками. Розшарування партій струнного оркестру в малі та великі секунди занурює у сферу емоційно напруженої душевної чутливості та, одночасно, створює відчуття щільно заповнення звукового простору, звідси – необхідна композитору експресія. Усе це окреслює семантичне поле, яке можна визначити як «споглядання», «самозаглиблення, «зосередженість». На цьому тлі у ц. 1 вступає віолончель, що відзначено ремаркою *dolce*. Мелодія віолончелі речитативного типу вибудовується з тих елементів, які були закладені у вступі. Це секунди (висхідні, низхідні), речитації на одному звуку або секундові. Але починає мелодію новий елемент – низхідна квінта, яка теж матиме у подальшому вагоме значення. Схвильованості мелодії надає тріольний ритм і змінний розмір, що розхитує метро-ритмічну «квадратність». У струнному оркестрі переважає гомофонно-гармонічна фактура, з якої поступово, в межах кульмінації виокремлюється партія перших скрипок, яким доручається контрапункт (починається імітацією основної мелодичної лінії), що поліфонічно збагачує оркестрову фактуру. Це збігається із інтенсифікацією мелодичного руху в партії віолончелі, з розширенням діапазону, з застосуванням широких стрибків в речитаціях. Накопиченню енергії сприяє

мелодизація решти голосів фактури, що позначає завершення першої хвили драматургічного розвитку.

Кількість контрапунктів та їх мелодійна свобода наприкінці першої хвили контрастують наступному розділу *Con moto* (ц. 3), де оркестрова фактура знов зібрана в акордову вертикаль. Це початок наступної хвили розвитку. На тлі акордів в оркестрі у віолончелі звучить новий тематичний матеріал, який «вирощений» з попереднього: декламаційні інтонації у дрібному ритмі, поєднання широких інтервальних ходів з речитацією на одному звуці. Саме для того, щоб соліст прозвучав яскраво, оркестру і доручена функція гармонії. Експресивність висловлювання в цьому розділі зумовлює використання подвійних нот в партії віолончелі, які укрупнюють («обтяжують») мелодичну лінію. Подвійні ноти застосовані і в оркестрових партіях, що ущільнює оркестрову фактуру. В партії оркестру з появою подвійних нот у соліста виникає невпинний рух шістнадцятими, які передаються від інструмента до інструменту, що підсилює стурбованість і тривожність, які окреслені на початку цього розділу. Ключовою інтонацією тут залишається секунда як основна клітина горизонталі і вертикалі.

Після такого емоційно-схвильованого підйому настає заспокоєння: динаміка *f* змінюється на *p*, поступово вгамовується мелодична рухливість оркестрових голосів, фактура з поліфонічно-гомофонної перетворюється на гомофонно-гармонічну з вкрапленням коротких мелодичних фраз у перших скрипок та альтів. Численні паузи в партії соліста створюють філософськи-зосереджений образ на завершальному етапі цього розділу.

Наступна драматургічна хвиля – розділ *Andante* (ц. 5) – ніби продовжує думку, заявлену у попередньому етапі, переосмислюючи її на новому витку розвитку. Речитації віолончелі побудовані на комбаніції секунди і кварта (інверсія квінти) у рівномірному русі шістнадцятими, при цьому обмін речитативними, а далі – і мелодичними фразами, відбувається між солуючим інструментом і партіями оркестру постійно в межах цього етапу. Тим самим на основі діалогу встановлюється функціональний паритет між солістом і

оркестром. А в самій оркестровій фактурі відбувається зміна функцій голосів: збільшується кількість мелодичних контрапунктів, оркестрова тканини знов немовби розшаровується на мелодичні лінії (їх кількість помножується завдяки прийому *divisi*), контрабаси виконують функцію басового фундаменту всієї тканини. У цілому композитор диференційовано і деталізовано трактує оркестрову тканину, що дозволяє передати найтонші грані почуттів, емоцій і переживань особистості. Слід також відзначити, що в межах цього розділу змінюється темброве забарвлення струнних інструментів шляхом прийому *con sordino* (окрім солюючої віолончелі), що також слугує додатковим маркером у визначенні розділів форми.

Велика хвиля розвитку підводить до локальної кульмінації з подальшим затуханням, а з ц. 7 починається наступна драматургічна хвиля, котра також втілює ідею емоційно-експресивного підйому. Тематичний матеріал знов, як і в попередніх розділах побудований за принципом «проростання» на основі використання знайомих тематичних елементів (опора на секундові інтонації, комбінація квінти і секунди, речитації, тріольний ритм, подвійні ноти в партії соліста і в оркестрових партіях) в поєднанні з новими ритмічними і мелодичними елементами. Так, наприклад, в партії соліста з'являється синкопа, якої раніше не було. Знов, як і в попередньому розділі, новий етап розвитку позначається зміною тембрового відтінку, пов'язаного зі зняттям сурдин. Поява подвійних нот в партіях соліста, скрипок та альтів, поступове динамічне наростання призводить до локальної кульмінації на, яка обривається різким *sub p* (ц. 8).

У наступній хвилі підйому (від ц. 8) продовжує реалізовуватись ідея діалогу на коротких схвильовано-речитативних, жорстких фразах між солістом і оркестром. Напруженню сприяє і проростання в партію соліста пунктирного ритму, який до того зустрічався в оркестрових голосах. Наступне поступове наростання динаміки супроводжується подвійними нотами, безперервним рухом шістнадцятими в оркестрі та експресивними інтонаціями віолончелі. У подібних епізодах *tutti* дуже важливо, щоб

солюючий інструмент не злився із оркестровою тканиною. Композитор комплементарно поєднує звучання соліста і оркестру. Загальний підйом призводить до найвищої кульмінаційно-драматургічної хвилі – *Impetuoso*. (ц. 9), яка позначає найвищу експресивну вершину твору. Віолончель грає подвійні ноти у пунктирному ритмі, в оркестрі звучить акордова вертикаль. Після чого відбувається поступовий драматургічний спад, який відзначений поліфонізацією оркестрової фактури за рахунок прийому імітації і появи нових контрапунктів. Рух сповільнюється (*ritenuto*), динаміка згасає, фактура поступово вертикалізується, перетворюючись на акордову. На тлі витриманих акордів у високому регістрі вступає солююча віолончель (*dolcissimo*), ц. 10. Це – новий, завершальний, етап розвитку (*Lentamente, devoto*), який знаменує емоційний спад, заспокоєння.

Мелодія у віолончелі народжується із секундової інтонації, яка проспівується в різних ритмічних варіантах, далі слідує тріольний низхідний елемент і речитація на одному звуку, далі – тріольний елемент, який містить висхідну квінту. Таким чином, композитор комбінує варіанти основних тематичних елементів. Фактура стає більш прозорою, контрапунктів не багато. Оркестру доручається функція гармонічної педалі з невеликими мелодійними фразами. У межах цього розділу відбувається короткий емоційний всплеск, як остаточне ствердження певної думки, важливої тези. Готує його підйом на шістнадцятих в оркестрі. На його вершині віолончель знов виходить в зону експресивного звучання (подвійні ноти, речитації, динаміка *f*), проте на тлі акордової фактури в оркестрі. Після чого відбувається остаточне заспокоєння, примирення із самим собою, із оточуючим світом. Твір завершується речитативно-декламаційними, задумливими, зосереджено-розважливими фразами віолончелі з використанням флажолетів (в останніх тактах) на тлі статичного акордового супроводу.

Підводячи підсумки, можемо зазначити. Віолончель в «Ранкових молитвах» трактується антропологічно – як людський голос, як уособлення

людського «Я», духовної сутності людини, душевних переживань. У творі втілюється широкий діапазон образів від тихої молитовної зосередженості через відкриту експресію, емоційний порив до спокійної умиротвореності. Таке семантичне трактування тембру віолончелі можливе внаслідок формування його семантики протягом ХІХ-ХХ століть.

Струнний оркестр в «Ранкових молитвах» трактований гнучко і різноманітно. Його роль – це і діалог із солістом, і його підтримка; соліст і оркестр утворюють семантичну єдність, резонуючи один одному. Можна сказати, що в діалогах оркестр виконує функцію своєрідного «alter ego» соліста. Різкого протиставлення, конфлікту між партіями соліста і оркестру не спостерігається. Зміна оркестрової фактури визначає нові розділи музичної форми.

Чи можна трактувати тембр віолончелі як жанроутворюючий чинник в даному випадку? На мій погляд, ні. «Ранкові молитви» можна визначити як сповідальний жанр, жанр-сповідь, «головним голосом» якого могли бути і скрипка, і альт, навіть гобой можна уявити в «сповідальному амплуа». Обрання тембру віолончелі в такому випадку – результат свідомого композиторського вибору, детермінованого індивідуальним смаком і тембровими перевагами, але не зумовленого жанровою традицією. Таким чином, тембр в «Ранкових молитвах» є компонентом системи індивідуального композиторського стилю, проте не є жанроутворюючим чинником.

### **2.3 «Семантичні амплуа» тембру контрабаса у Концерті для контрабаса і струнного оркестру З. Алмаші**

Золтан Алмаші – сучасний український композитор, віолончеліст, педагог. Виконавець є артистом Національного ансамблю солістів «Київська Камерата», ансамблів «Нова музика в Україні», «Гольфстрім», ансамблів сучасної музики «Рикошет», «Nostri temporis». З. Алмаші – Лауреат премій імені Льва Ревуцького (2003) та імені Бориса Лятошинського (2012), двічі лауреат конкурсу імені Сергія Прокоф'єва в номінації «віолончель» (1998) та

«композиція» (2000). Композитор постійно бере участь у фестивалях сучасної української музики: «Київ Музик Фест», «Музичні прем'єри сезону», «Контрасти», «Два дні і дві ночі нової музики», «Гогольфест», форумі «Музика молодих». Активна творча та виконавська діяльність поєднується із викладацькою роботою в Національній музичній академії імені П. І. Чайковського. З 2001 року Золтан Алмаші – член Національної спілки композиторів України.

Золтан Гаврилович Алмаші народився 22 січня 1975 року у Львові в родині скрипаля. Закінчив Львівську середню спеціалізовану музичну школу-інтернат імені С. Крушельницької у 1993 році по класу віолончелі. Навчався у Львівській музичній академії імені М. В. Лисенка на двох факультетах: по класу віолончелі (1993-1998) і композиції (1994-1999) у професора Ю. Ланюка. З 2000 року композитор продовжив навчання в асистентурі на кафедрі композиції в класі професора Є. Станковича.

Перша прем'єра авторського твору відбулася у 1995 році в концерті фестивалю сучасної музики «Контрасти» із твором «Рондо» для двох віолончелей. У творчому доробку на сьогодні налічується понад шістдесят творів. Серед основних творів композитора слід назвати такі: «Сходами...» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано (2001), симфонія № 2 «Острів» для великого симфонічного оркестру (2010), камерна симфонія № 1 (2011), «Concerto grosso № 4 “Пори року”» для скрипки і камерного оркестру (2011), камерна симфонія № 2 «Діалог двох п'яниць про сенс буття» (2012), камерна кантата для скрипки і струнних (2015), музика до музично-театральної містерії «Симфонія діалогів» (2007; режисер О. Балабан), Концерт для солюючого контрабасу і струнного оркестру *h-moll* (2014), Варіації відкритого простору для двох скрипок та струнного оркестру (2019).

Композиторський стиль А. Алмаші формувався під впливом творчості Б. Бартока, В. Сильвестрова, Є. Станковича, авангардної музики К. Штокхаузена, Дж. Кейджа, Д. Лігеті, неоромантичних тенденцій [30]. Сам композитор зазначає: «Сучасна музика живе у найрізноманітніших проявах.

Тому те, чим я займаюся, дуже важко віднести до певного напрямку або стилю. У мене є своя ніша. Я люблю музику епохи бароко, класицизму, захоплююся фольклором. ... Безумовно, не уникнув і авангардних впливів, оскільки формувався у 1990-ті роки, коли на нас прорвало дамбу авангардної класики. ... Тому моя основна ідея творчості – це синтез традиційного та новаторського, а саме універсальний стиль, в якому намагаюся продовжити й дещо узагальнити попередні надбання» [49]. «Для мене важливу роль відіграють два аспекти. До першого можна віднести елементи музичної мови, а саме мелодію, більш урізноманітнену гармонію з впливом неофольклористів, зокрема Бели Бартока, Дьордя Лігеті, не обійшлося тут і без впливу Мирослава Скорика. Для другого аспекту визначальним стрижнем є пряма емоційність вислову. Така романтична традиція присутня в багатьох моїх творах, до прикладу візьмемо «Передчуття кохання» або Concerto grosso № 4 «Пори року», де вона проявляється по-особливому» [49].

Характеризуючи стильові тенденції, які виявляються в творчості композитора, В. Вишинський зауважує, що З. Алмаші «у своїй творчості прагне яскравої образності, емоційності висловлювання, структурної чіткості та драматургічної завершеності. Орієнтуючись загалом на неоромантичні тенденції в сучасному музичному мистецтві, він водночас широко застосовує засоби композиційного письма, розроблені композиторами-новаторами ХХ століття. Активно використовує фольклорні зразки, експериментує з жанрами та стильовими моделями музики попередніх епох, випробовує нові звучання та форми побутування музичного мистецтва (зокрема у творі «“Ван-Гог” для кухонного начиння та подарункового пакета», 2011) [29, с. 15].

Висловлювання З. Алмаші щодо полюсів тяжіння, які визначають своєрідність його стилю, відповідають синтезуючим стильовим тенденціям в українській музиці другої половини ХХ-початку ХХІ ст. Для музики композитора є характерною поліфонізація музичної тканини (традиції бароко), тяжіння до чітко організованих форм (традиції класицизму), до

ліричного, емоційно відкритого та експресивного висловлювання (що споріднює його з композиторами-романтиками), оперування різними техніками композиції (атональністю, розширеною тональністю, алеаторікою).

Концерт для контрабаса та струнного оркестру *h-moll* написано 2014 року та присвячено київському контрабасисту Назарію Стецю. Цикл концерту складається з восьми частин, кожна з яких має назву: Елегія, Інтерлюдія, Мультфільм, Техно, Інтерлюдія 2, Райдуга в січні, Інтерлюдія 3, Варіації на тему Боттезіні<sup>3</sup>. Серед цих назв є програмні, такі як Мультфільм, Техно, і є назви, які відсилають до певного жанру – Елегія, Варіації. Виходячи з кількості частин, яка не відповідає жанровому канону сольного концерту і наявності назв частин, ми робимо висновок, що у циклі присутні риси жанру сюїти. Сюїта передбачає контрастне чергування частин, що реалізується в циклі Концерту на різних рівнях: образному, темповому, фактурному, складу учасників.

1. Елегія, яка відкриває цикл, репрезентує лірико-драматичні образи; темп *Andante*; фактура переважно гомофонно-гармонічна; контрабас *solo*+струнні інструменти;

2. Інтерлюдія вирішена у медитативному, імпровізаційному ключі через застосування речитативного типу висловлювання; темп *Andante*, тип руху *Rubato*; контрабас *solo*; *attaca*;

3. Мультфільм модулює в скерцозну образну сферу завдяки опорі на жанровість і калейдоскопічність як засіб вибудовування форми; темп *Allegro*; контрабас *solo*+струнні інструменти;

4. Техно представляє моторність, механістичність; темп *Allegro molto*; контрабас *solo*+струнні інструменти;

5. Інтерлюдія 2 знов занурює у сферу споглядальних (рефлексуючих) образів; темп *Molto rubato*; контрабас *solo*; *attaca*;

<sup>3</sup> Джовані Боттезіні – італійський контрабасист, диригент та композитор (1821-1889)

6. Райдуга в січні – вирішена як імпресіоністська замальовка, темп *Andante*; панують струнні інструменти, солюючому контрабасу доручені короткі фрагменти тонкого звукопису;

7.Інтерлюдія 3 – короткий спогад теми першої частини Елегії з елементами імпровізаційності, темп *Adagio*; це єдина Інтерлюдія, в якій контрабас звучить на тлі педалі скрипок та альтів; *attaca*;

8. Варіації на тему Боттезіні – драматичний моторний фінал; темп *Allegro*; контрабас *solo*+струнні інструменти.

Цикл пронизаний системою драматургічних ліній, арок і тематичних зав'язків і відповідностей. Так, лінію лірико-споглядальних образів репрезентують «Елегія», усі Інтерлюдії, «Райдуга в січні», які розкривають різні типи ліричного висловлювання: «Елегія», як було зазначено – лірико-драматичний, Інтерлюдії – споглядально-рефлексуючий, у «Райдуги в січні» втілюється пейзажна лірика. Лінія моторних, скерцозних образів у різних варіантах реалізації представлена в «Мультфільмі», «Техно» та «Варіаціях на тему Боттезіні».

Інтерлюдії окреслюють систему арок, вони розташовані несиметрично, проте утворюють міцний каркас із частин, в яких сконцентроване сольне висловлювання контрабасу. Це реакція «Я» на події навколо, одночасно – занурення у внутрішній світ. Три інтерлюдії демонструють різноманітні відтінки ліричного висловлювання, рух «Я» по осі осмислення дійсності і себе, що відображається в авторських ремарках, які передують названим частинам: перша Інтерлюдія позначена як *misterioso*, друга – *dolce* (ніжно), третя – *втомлено* (мова ремарки збережена). Усі три побудовані на тематичному матеріалі або наступних, або попередніх частин. Так, Інтерлюдія містить тематичні елементи останньої частини «Варіації на тему Боттезіні» (такти 1-6), та частини «Мультфільм» (такт 7). Інтерлюдія 2 містить мотивне зерно «Райдуга в січні» (такт 6), Інтерлюдія 3 скорочено повторює «Елегію». Усі Інтерлюдії спираються на речитативний, імпровізаційний тип висловлювання. У них сконцентроване концертне

начало через репрезентацію виразових і технічних можливостей солюючого інструменту. Педаль віолончелей у Інтерлюдії 3 не заперечує першості солюючого контрабаса.

Цікавою є тональна організація циклу. Автор не ставить ключових знаків, але у кожній частині ясно відчувається тональність *h-moll* або опора на вісь «*h*». Лише передостання частина «Райдуга у січні» написана у паралельній тональності *D-dur*, але в ній також знаки не вказуються.

Струнні інструменти трактуються і як оркестр, і як ансамбль солістів, що уможлиблює різноманітні конфігурації взаємин із солюючим інструментом. Контрабас представлений різнопланово і як головний інструмент, і як рівноправний ансамблевий голос, приєднуючись до основної маси оркестру.

Перша частина циклу «Елегія» відкривається головною темою, що звучить у солюючого контрабасу. Діатонічна, пісенно-задумлива тема складається з двох елементів, перший з яких побудований на звуках сі мінорного тризвуку, другий – це ламентозна малосекундова інтонація з подальшим висхідним ходом на сексту і низхідним заповненням інтервалу. Мелодія зіткана із типових, відібраних часом ліричних інтонацій.

Оркестр трактований як ансамбль солістів. Так, у перших 15-ти тактах звучать дві скрипки та альт, а з 32-го такту вступає камерний ансамбль: I та II скрипки *solo*, альт та віолончель. Музичний матеріал оркестрової партії побудований на ламентозних інтонаціях (другий елемент головної теми, але без висхідної сексти). Кожна партія ансамблю детально виписана, має свою лінію, тож можемо трактувати роль оркестру як таку, що вступає у діалог із солістом, причому слухове сприйняття чітко виокремлює цей «дует» солісту та ансамблю.

Після експонування основної теми звучить каденція соліста (тт. 15-29). Це своєрідний простір монологу, де контрабас презентується у надзвичайно широкому діапазоні як інтонацій, так і семантичних значень, що підкреслюється ремарками *rubato*, *molto espressivo*, *leggero*, *con brio*,

*misterioso, profundo, cantabile*. Подібні ремарки допомагають окреслити семантичне поле, вони є своєрідним провідником у лабіринті смислу, який вибудовує композитор. У сольній каденції у зжатому (конспективному) вигляді представлені усі ті темброві амплуа, які потім розгорнуться більш широко і детально у наступних частинах циклу. Солюючий інструмент у каденції представлений різнопланово не лише як ліричний, а й експресивний (*espressivo*), скерцозний (*leggiere*), задумливий, таємничий (*misterioso*), похмурий (*profundo*). Відповідно, такий діапазон семантичних значень потребує задіяння широкого спектру технічних прийомів (наприклад, використання чвертьтонових інтонацій), застосування різних регістрів: контрабас грає від самих низів до флажолетних верхів.

Наступний розділ повертає 3 такти основної теми (тт. 32-34), яка «виростає» у нову тему у солюючого контрабаса. За структурою дві «зрощені» теми уподібнюються ядру із подальшим розгортанням барочного типу. Розгортання побудоване на тріольному русі по звуках тризвуку у контрабаса, і звучить воно на тлі хоралу струнного ансамблю (дві солюючі скрипки та дві віолончелі). Тріольний рух є тут не просто фоновим матеріалом, а важливим тематичним елементом, про що свідчить використання його композитором у подальшому розвитку. Таким чином, композитор вибудовує по вертикалі два елементи, які співставляються за принципом барочного едночасного контрасту. Елемент злагодженого хоралу у високому регістрі (!) контрастує з бігом часу тріольними фігурами. Цей прийом можна трактувати як сполучення особистого і загального, небесного та земного, часового та позачасового. Хорал у високому регістрі має сталі семантичні значення сакрального начала, що можна зустріти в операх і музичних драмах Р. Вагнера. Хорал як знак сакрального застосовується і в композиторській практиці ХХ століття (згадаємо скрипковий концерт А. Берга).

Партія контрабасу охоплює різні регістри, демонструється широкий діапазон, що «грає» на семантичні значення бігу, невизначеності, метання,

земного начала. Завершується тематичний блок звучанням одухотворених акордів струнних і малосекундової інтонації у партії контрабаса *solo* (тт. 45-47).

Далі музичний матеріал розвивається шляхом повторення подібних тематичних блоків з незначними змінами. Усього можна виокремити три таких блоки. Кожного разу після завершення чергової хвили звучить сольна післямова контрабасу у характері *espressivo*, ніби невелика каденція. За третім повтором вступає уже весь струнний оркестр. Матеріал тріольних фігурацій проникає у партію оркестру, а саме у партію альтів. Протиставлення двох елементів (небесного і земного, загального і одиничного) завершується синтезом. На цьому фоні у першій скрипці звучить нова тема, пісенна за своєю сутністю, яка має народний колорит. Тема проростає з хоралу і тріольного елемента одночасно. Вона м'яка, скорботно-лірична, що підкреслюється низхідним рухом, мінорна (окреслюються VI та VII підвищені шаблі). У результаті по вертикалі складається в єдину музичну тканину три елементи: хоральний, тріольний, нова тема. Нова тема проходить у різних партіях оркестру і виконує семантичну функцію висновку, примирення.

Солюючий контрабас вступає у зоні коди у надзвичайно експресивному звучанні. Речитатив контрабасу осмислює попередні події. І знов деталізація партії контрабасу на рівні динаміці і ремарок дає змогу розшифрувати та зрозуміти закладену семантику. Завершує музичний матеріал перша скрипка на скерцозному матеріалі, який отримає свій розвиток у наступній частині циклу «Мультфільм».

Таким чином, усі семантичні амплуа контрабасу зібрані у першій частині, це ядро усього циклу.

Невелика за обсягом Інтерлюдія, що доручена солюючому контрабасу, побудована на тематичних елементах основних частин циклу. Це тематичні елементи з «Варіацій на тему Боттезіні» (тт. 1-6), «Мультфільму» (т. 7),

«Елегії» (т. 8). Монолог контрабасу осмислює попередні події та підготовлює слухача до сприйняття наступної частини, яка слідує *attaca*.

Наступна частина циклу виконує роль скерцо. Композитор вирощує основне тематичне зерно «Мультфільма» з речитативу солюючого контрабасу в Інтерлюдії (т. 7), яке, у свою чергу, з'явилося ще раніше в скерцозному тематичному елементі *leggiere* в каденції соліста у першій частині циклу (т. 22). Основна тема викладена фугато у контрабаса *solo* та перших скрипок. Чітка регулярна акцентність теми зберігається недовго (6 тактів), потім розпочинається гра з часом, автор збиває періодичну акцентність, що надає музиці ігрового елементу.

Далі тема проводиться в оркестрі, у альтів (тт. 20-26) на фоні підтримуючих акордів інших струнних інструментів (віолончелей та контрабасів). Автор використовує чотири віолончелі, і кожній прописує окрему партію. Знову ж таки можна говорити про трактування оркестру як ансамблю солістів. У цей час солюючий контрабас виконує підтримуючу роль і підкреслює звучання теми в оркестрі окремими мелодичними інтонаціями, звуками та специфічними технічними прийомами: флажолети, *pizzicato*.

Розвиток головної теми призводить до наступного розділу *Piu mosso*. Тут характер партії контрабасу набуває кардинальних змін. Авторська ремарка *profano, brutale* вказує на тип тематичного матеріалу. Звучить нова тема, побудована на обігруванні кварто-квінтових ходів, які притаманні басовій функції. Незграбності у музиці додає і неспівпадіння контрабасової партії із басовою лінією оркестру. Даний епізод можна розуміти як відсилку до традиційного трактування ролі контрабасу в ансамблях та оркестрах як виключно басу. Починаючи із такту 48 композитор використовує цікавий технічний прийом у оркестрових інструментів – глісандо до акцентованих звуків. Саме такими технічними засобами досягається характер «танцювального народного вихору» у музиці. Як варіація теми проводиться фрагмент із застосуванням алеаторичних прийомів (т. 75). На фоні не великої

каденції звучить речитатив солюючої віолончелі і повернення теми *profano*. Проте завершується частина не на «радісній ноті». Оркестровий фрагмент, побудований на мотивних елементах «Елегії», перекликається з експресивними малосекундовими інтонаціями у партії солюючого інструменту. Заклучний акорд *non vibrato* звучить таємниче, загадково.

Техно – наступна частина циклу, в якій втілюється образ механістичності, моторності. Відповідно, для реалізації цієї ідеї композитор застосовує техніку, яка базується на математичних розрахунках. Звук «*h*» є тональним центром і саме з неї розпочинається звучання одноголосного двотактового паттерну в партії перших скрипок, який остинатно повторюється чотири рази (у чому простежується підкреслена, нарочита квадратність структури) до початку вступу наступного голосу. Другі скрипки вступають із звуку «*g*», проводячи паттерн в інверсії. Кількість звуків до обсягу повного паттерну додається поступово у прямій прогресії (+ 2 звуки при кожній спробі). Альти діляться на 2 партії і долучаються за тим же принципом спочатку від звуку «*e*», а потім від «*c*» в інверсії третього проведення. Після чотириразового звучання паттерну у чотирьох партій вступає віолончель *solo*, остинатно повторюючи звук «*g*» *pizzicato*. Одночасно починають відключатися голоси у зворотньому порядку. У такті 85 залишається бас, на який накладається новий елемент – остинатне повторення звуку «*h*», з якого знову походить той самий паттерн. Друга хвиля накопичення голосів відбувається значно швидше. Нові партії вступають у кожному такті імітаційно і зазнають ритмічного та інтервального варіювання. Накопичення голосів у фактурі призводить до сонористично-алеаторичної звукомаси, на фоні якої вступає *solo* контрабаса з лірико-драматичним монологом, побудованим на основній темі першої частини циклу – «Елегії». Контрастне співставлення звукомаси оркестру і особистісного висловлювання контрабаса є семантичним: контрабас, який є носієм індивідуального начала, трактується як «Я – особистість», занурений у філософський монолог; байдужа до нього оркестрова тканина, в якій

втілюється механістичне, технічне начало, символізує сьогочасне. Таким чином, простежується змістова інверсія до семантики хорального розділу першої частини.

Інтерлюдія 2 – це простір сольного висловлювання контрабаса, яке побудоване на малосекундових інтонаціях та тематичних елементах музичного матеріалу першої частини циклу «Елегії».

«Райдуга в січні» модулює у сферу пейзажної лірики, це світла картина, яка контрастує і попереднім, і наступним частинам. Контраст підкреслюється яскравою тональністю *D-dur* (паралельна до *h-moll*), але в нотному тексті ключові знаки не прописані. Основна тема близька тематичному зерну «Елегії» через опору на звуки тризвуку. Тричі проводиться основна тема в партії перших скрипок в різних тональностях: *D-dur* (тт. 4-7), *G-dur* (тт. 23-26), *F-dur* (тт. 33-36). Проведення прошаровуються колористичним звукописом у контрабаса, який реалізується завдяки своєрідному тематичному елементу (позбавленому інтонаційної, ритмічної основи), цілком побудованому на специфічному засобі звуковибудування – грі на високих обертонах. Композитор вказує у ремарці: «дуже повільне гліссандо (по двох струнах одночасно) пальцем, або якимось еластичним предметом по натуральних флажолетах, починаючи з екстремально високого регістру, вниз. Бажано добитись якомога більшої кількості обертонів» (с. 40 партитури).

В партії оркестру застосовані прийоми сонористики за рахунок поділу оркестрових партій на велику кількість голосів і нашарування ліній. Лише наприкінці частини солюючому контрабасу доручається квазі речитативний елемент, котрий був присутній у партіях струнних в сонористичній фактурі. Імпресіоністична замальовка завершується висхідними флажолетами у партії контрабаса *solo* на оркестровій педалі.

Інтерлюдія 3 є єдиною не сольною частиною поміж усіх Інтерлюдій. Експресивні інтонації контрабаса звучать на фоні педалі струнних інструментів (скрипки та альт). Музичний матеріал побудовано на

тематизмі «Елегії». Характер виконання – «втомлено»; це остання згадка основної теми циклу.

«Варіації на тему Боттезіні» є фіналом. Основний розділ варіацій побудований на послідовному проведенні теми у різних партіях з ритмічними змінами (зменшення). Наприклад, спочатку тема проходить у віолончелей та контрабасів (тт. 1-8), потім тема переходить до перших скрипок (т. 11-18), звучить у контрабаса *solo* в ритмічному зменшенні (тт. 21-27) і так далі. Це нагадує вільно трактовані варіації на мелодію *ostinato*. Завершаючий кодовий розділ розпочинається з такту 65, побудований на висхідних інтонаціях контрабаса, котрі призводять до речитативу на двох звуках на фоні хоралу струнних інструментів. Згодом до речитативу солюючого контрабаса долучаються поступово й інші оркестрові голоси. Загальна оркестрова речитація в унісон, побудована на висхідній малій секундні, завершує частину на фортіссімо.

Підсумовуючи, можу зазначити. У Концерті 3. Алмаші контрабас репрезентований в різноманітних семантичних амплуа. По-перше, контрабас – це ліричний персонаж, «Я-особистість», яка осмислює події навколишнього світу, саму себе, діалогізує зі світом і з самою собою, рефлексує, протестує тощо. Різноплановість трактування контрабаса як головного ліричного персонажа розкривається через різні типи висловлювання, різні типи тематизму – аріозний, пісенний, речитативний, танцювальний, моторний; поза чітко окресленої інтонаційності і ритміки, який можна визначити як експресивно-колеристичний («Райдуга в січні»). По-друге, лірика не вичерпує всієї повноти семантичного буття головного персонажа. Він представлений і як профанний інструмент (простак), єдиною функцією якого довгий час була басова («Мультфільм»), і як інструмент скерцозний, ігровий («Мультфільм», фрагмент каденції в «Елегії»). Також солюючий інструмент семантично розкривається у площині драматичного висловлювання, прикладом чого є фінал циклу і, частково, Інтерлюдія 3, в якій експресивний драматизм змикається із філософським поглядом на світ.

Реалізація різнопланової семантики зумовила застосування різноманітних технічних прийомів гри на інструменті. Так, в Концерті композитор використовує гру *pizzicato*, чвертьтони, флажолети, ускладнену ритміку, надзвичайно широкий діапазон, деталізовані темпові та динамічні відтінки, тонкі ремарки.

Контрабас як головний персонаж знаходиться в ситуації постійного діалогу з оркестром, взаємини з яким набувають різних конфігурацій. 1) Контрабас і струнні інструменти оркестру не протиставляються, а взаємодіють у просторі дружнього діалогу (початок «Елегії», «Райдуга у січні», де колористичні репліки контрабаса яскраво доповнюють звучання сонористичної оркестрової тканини); 2) Контрабас і оркестр сполучаються за принципом єдиного контрасту, що утворює семантичну напругу, діалог смислів по вертикалі (хорал і тріольні фігури як символи вічності і часу, небесного і земного); 3) Контрабас і оркестр різко протиставляються як носії кардинально різних смислів, протилежної семантики (кінець «Техно», де на алеаторично-сонористичний шар оркестру накладається контрабас з монологом-осмисленням, саме із монологом, адже діалог із механістичним началом не може відбутися принципово);

Струнні інструменти трактуються як ансамбль солістів, доволі диференційований і гнучкий за своїми тембровими і технічними можливостями. Про це свідчить поділ партій *divizi*, трактування окремих голосів як солістів.

## **2.4. Ліричні вібрації струнних у «Варіаціях відкритого простору**

### **З. Г. Алмаші**

Варіації відкритого простору для двох солюючих скрипок та струнного оркестру написано у 2019 році. Прем'єра відбулася у тому ж 2019 році у виконанні ансамблю солістів «Київська камерата» (диригент В. Матюхін, солісти Едуард та Маріана Скрипа). Жанр твору позначається композитором у назві. Це – варіації, однак трактовані особливо. Звертає увагу склад виконавців і ремарки композитора: дві скрипки *principale* та струнний

оркестр. Такий склад свідчить про зв'язок з жанром *concerto grosso*, призначеного для оркестру, у якому виділялась окремо група солюючих (концертуючих) інструментів (зазвичай їх було три, але могло бути і два), і власне оркестр (*tutti, ripieni*), найчастіше струнний. Також у варіаціях є риси сольного концерту, про що свідчить каденція наприкінці твору після варіації 7. Таким чином, із точки зору жанру цей твір народжений на перетині декількох жанрових моделей: варіацій, *concerto grosso*, сольного концерту.

Оркестр у Варіаціях трактований як сукупність солістів, диференційовано, застосовані прийоми ансамблевого письма, простежується тонка темброва градація в середині струнного оркестру. Градації сприяє: поліфонізація оркестрової тканини; використання різноманітних прийомів звуковидобування, таких як *col legno, sul ponticello*; тонка робота тембровими групами, які, у свою чергу, поділені на партії. З іншого боку, в звучанні оркестру композитор використовує сонористичні прийоми, які сприяють єдності звучання, злиттю оркестрової тканини в єдину звукомасу.

Тема варіацій викладається у двох солюючих скрипок діалогічно: мелодія послідовно передається від першої скрипки до другої. І цей діалог буде у подальшому реалізовуватись на різних рівнях: між двома солюючими інструментами, між скрипками та оркестром, в середині оркестрової тканини між окремим інструментами та тембровими групами. Тема лірична, зіткана з низки типових ліричних інтонацій, складається з двох елементів. Перший (перша фраза) викладається у партії першої скрипки і має спокійний, наспівний характер (тт. 1-3). Він побудований на обігруванні висхідної терції та низхідної сексти з подальшим заповненням. Наступний елемент (друга фраза, тт. 4-11) експресивного характеру, викладений у партії другої скрипки. Він починається із інтонації малої секунди, базується на речитації, секундових інтонаціях з наступним ходом у об'ємі терції і зупинкою на звуці «h»; він одночасно і контрастує, і продовжує думку попередньої фрази. Надалі в мелодичній лінії розвиваються ці два елементи. Третя фраза (знов у першої скрипки) побудована на комбінації вже викладених інтонацій з

додаванням нових (висхідної септими, тт. 11-16). Сольні висловлювання підтримуються струнним оркестром, котрий моделює «повітря», широкий простір за рахунок розшарування партій голосів, задіяння високого регістру. Педальні звуки оркестру складаються з тих самих звуків, на яких будується мелодія – «*d*», «*h*», «*e*» (*h-moll*, діатоніка). Характер теми і подальший музичний процес занурюють слухача в атмосферу споглядальності, медитативності.

Перша варіація починається проведенням теми в партії другої скрипки. Відзначається композитором зміною розміру (три чверті), зміною характеру виконання (*dolcissimo*) та варіюванням тембру – флажолети. Перша скрипка у діалозі відповідає легкими одинокими *pizzicato*. Інтонаційна основа варіації – мотивне варіювання першого елемента теми. Струнний оркестр підтримує сольні інструменти колоритною звучністю *col legno* із передачами між групами оркестру (тт. 20-39).

Речитація на звуці «*f*» (тт.39-41) у партії другої скрипки зв'язує першу і другу варіації. Однак між варіаціями немає чітких меж, композитор виставляє позначку *Roco piu mosso*, що вказує на зміни темпових характеристик. Тип висловлювання модулює в більш експресивну сферу. Подальший процес розгортання музичного матеріалу базується на злитті варіацій, послідовність яких втілює ідею драматургічного сходження до кульмінації. Кожна наступна хвиля розвитку презентує більш емоційне висловлювання.

Друга варіація (тт. 42-52) побудована на діалозі двох солюючих інструментів, які вперше грають разом, переплітаючись в речитаціях. Оркестр вибудовує фон – педалі струнних інструментів, що беруться підкреслено різночасно, за принципом накопичення, утворюючи терасоподібну (просторову, стереофонічну) фактуру.

Речитації скрипок поступово трансформуються у діалогічно-комплементарне висловлювання, що складатиме основу наступної, третьої варіації (тт. 53-74). У партії першої скрипки продовжують звучати

експресивні речитації, а у партії другої звучить перший елемент теми. Потім вони зливаються у напруженому дуєті з широкими мелодичними лініями. Нова хвиля розвитку призводить до кульмінації (т. 69) після чого відбувається спад, зменшення динаміки, послаблення емоційної напруги, що завершує варіацію. Слід відзначити, що кожна варіація у подальшому буде вибудовуватись за хвилеподібною драматургією, проте кожного разу межа між попередньою і наступною варіацією буде більш стертою, що свідчить про намагання композитора вибудувати драматургію на макрорівні за принципом крещендо, послідовного сходження кожного разу на більш високий драматургічний ступінь.

Це підтверджує наступна, четверта, варіація (тт.75-89), яка побудована на прискоренні ритмічної пульсації (рух тріольними шістнадцятими); інтонаційно вона продовжує лінію розвитку попередньої. В оркестровій фактурі протягнуті педалі змінюються на педалі тремоло, на які нашаровується *pizzicato* у других скрипок. Тріолі прискорюють біг часу і динамізують музичний процес.

П'ята варіація (тт. 90 - 106) далі підносить музичний процес на новий драматургічний рівень. Змінюється тип руху у скрипок. Той самий діалог звучить у новому форматі. Зберігається тріольна пульсація, інтонаційно виразові речитації поєднуються з мелодичними ходами у високому регістрі, що надає значної експресії висловлюванню. В оркестрі зберігаються тремолоючі педалі, але змінюється алгоритм їхнього вступу: раніше усі інструменти оркестру грали разом, а тут вступають поступово. Партії солістів доводять тонус висловлювання до найвищої кульмінаційної точки у 101 такті. На кульмінації у завершенні варіації вступає оркестр з першим тематичним елементом в унісонному звучанні, котре перетворюється на тріольну пульсацію у щільній акордовій фактурі.

Нова варіація (шоста, тт.107-138) є загальною кульмінацією у творі, найбільша за обсягом, має три хвилі драматургічного розвитку, кожна з яких відзначена композитором темповою позначкою *Tempo I*. Динамічно

відчувається різкий перехід, зміна характеру висловлювання, а з точки зору фактури композитор утримує тип фактури, встановлений наприкінці попередньої варіації (речитації, тріольна пульсація, щільна фактура). Оркестр тут виходить на передній план, а солюючі скрипки лише іноді доповнюють загальну звучність окремими звуками, інтервалами та акордами *pizzicato*. Поступове накопичення голосів, зростання динаміки призводить до драматично напруженого проголошення акорду на три форте (т. 137).

Кульмінаційний злет в оркестрі обривається акцентованим акордом одночасно із вступом флажолетної терції в партії солюючих скрипок. Новий етап драматургічного розвитку модулює у сферу таємничості, прозорості, споглядальності. Це – сьома варіація (тт. 138-157). Емоційний спад, розрідження фактури, повернення тембру флажолетів як у партіях оркестрових інструментів, так і у сольних висловлюваннях, оркестрові педалі *pizzicato* – усе це характеризує новий етап драматургічного розвитку твору. У партіях солюючих скрипок перший тематичний елемент та речитації варіюються темброво завдяки застосуванню флажолетів на фоні підтримки оркестровими *pizzicato*.

Наступна варіація *Poco sostenuto* (т. 158) виключно оркестрова. Починається із плавного переходу, що базується на накопиченні інструментів в оркестрі від низького регістру до високого на *pizzicato*. Оркестрова фактура розгортається надзвичайно широко і врешті досягає максимальної щільності завдяки охопленню великого діапазону і викладенню партій акордами у тріольній пульсації (т. 171 - 177 ), разом із речитацією оркестрового контрабаса на звуці «e».

Оркестрова варіація підводить до каденції солюючих скрипок. З ремаркою *furioso* вступає перша скрипка, скандуючи звук «e» третьої октави. Сольне звучання скрипок *principale* виконує дві функції – каденції і восьмої варіації. У каденції розвиваються інтонації першого, другого елементу теми і висхідної септими. Композитор йде шляхом синтезу всіх тематичних елементів, тому каденція виконує завершальну функцію, готує кодний

розділ. Монолог першої скрипки (тт. 177-190) переростає у діалог першої і другої (тт. 190-225).

Починаючи з такту 225 вступають віолончель і контрабас *dolce, cantabile, tenuto* звучить кодова завершальна варіація (дев'ята). Цікавим моментом є проведення першого тематичного елемента у двох скрипок одночасно, але з розщепленою терцією (*dis, d*) (т. 236), і подальше експонування першого тематичного елемента основної теми в інтервал малої нони. Завершується твір злагодженим терцовим дуєтом на тлі витриманих акордів *con sordino*.

Резюмуючи, можу зазначити. У Варіаціях домінує ліричне споглядально-медитативне висловлювання з виходом в зону драматичної експресії, що не порушує встановленої на початку твору гармонії, лише розгортає лірику іншою гранню. Варіації позбавлені скерцозних, моторних, ігрових образів (які реалізовувались у Концерті для контрабаса і струнних). Відповідно, в семантиці тембру струнно-смичкових інструментів акцентується саме ліричне начало, яке репрезентоване різноманітно: як тихе наспівне висловлювання (перший елемент теми), як речитація (другий елемент), як експресивне висловлювання (синтезуючий третій елемент із висхідною септимою, варіації від третьої до шостої). Лірика розгортається монологічно і діалогічно. При цьому діалог реалізується різнопланово: між двома солюючими скрипками, між скрипками і струнним оркестром.

На мою думку, складних смислових протиставлень у Варіаціях між скрипками і оркестром не відбувається. Складаються такі моделі їхньої взаємодії: 1) оркестр підтримує скрипки, утворює з ними смислову цілісність. Це досягається, передусім, єдністю тематичного матеріалу в партіях солюючих інструментів і оркестру (викладення теми, наприклад), по-друге, широким застосуванням функції педалі, тремолоючого тла в оркестрі, що дозволяє трактувати скрипки як однозначно пануючі, концертуючі; 2) оркестр «договорює» зміст варіації, виводячи музичний процес на новий драматургічний (кульмінаційний) рівень. Це стосується кульмінаційних

точок Варіацій. Ще раз підкреслю, що складних підтекстів у взаємодії партій скрипок і оркестру не спостерігається: вони діють в єдиному семантичному полі.

Багато творів З. Алмаші написані для струнно-смичкових інструментів, які є солістами в концертних жанрах, а також входять до складу ансамблю (наприклад, струнний квартет) або оркестру. Це можна пояснити тим, що композитор є і виконавцем-віолончелістом. Проте частота звернення саме до струнно-смичкових і їх трактування як інструментів ліричних, провокує дослідника до виходу на рівень узагальнень щодо стилю композитора, де тембр стає смислоутворюючим чинником. Саме завдяки тембрам струнно-смичкових, які, попри всю різницю між інструментами родини, трактуються (відповідно до усталеної століттями традиції) як носії індивідуально-особистісного, психологічного начала, ліричного висловлювання, асоціюються із людським «Я», можливе втілення індивідуальної художньої концепції З. Алмаші, антропоцентричної, гуманістичної за своєю сутністю.

**Висновки до Розділу 2.** В результаті аналізу обраних творів я дійшла таких висновків:

У творчості С. Турнеєва простежується чітка взаємозумовленість між жанром і інструментальним складом. Тому обрання альтя як солюючого інструменту в меморіальному жанрі є цілком закономірним. Тембри струнно-смичкових інструментів виконують функцію жанроутворюючого компоненту, необхідної складової меморіального жанру, вони постають носіями сутнісного смислу твору. Таким чином, на рівні системи індивідуального композиторського стилю семантика тембрів струнно-смичкових є важливим чинником смислоутворення і жанротворення. Тембр альтя в *Lamentoso* використовується у характерній для ХХ-ХХІ століття семантиці, втілюючи філософські, ліричні, меланхолійні, траурні, драматичні, екстатичні образи.

Віолончель в «Ранкових молитвах» В. Птушкіна трактується як людський голос, як уособлення людського «Я» у сповідальному жанрі, який

уможливорює різноманітне темброве втілення: різні тембри можна уявити в «сповідальному амплуа». Обрання тембру віолончелі в такому випадку – результат свідомого композиторського вибору, детермінованого індивідуальним смаком і тембровими перевагами, але не зумовленого жанровою традицією. Таким чином, тембр в «Ранкових молитвах» є компонентом системи індивідуального композиторського стилю, проте не є жанроутворюючим чинником.

У Концерті З. Алмаші контрабас репрезентований в різноманітних семантичних амплуа: як ліричний персонаж, «Я-особистість», яка осмислює світ і саму себе (що розкривається через різні типи висловлювання, різні типи тематизму); як профанний інструмент (простак), єдиною функцією якого довгий час була басова; як персонаж драматичний. Контрабас як головний персонаж знаходиться в ситуації постійного діалогу з оркестром, взаємини з яким набувають різних конфігурацій.

У Варіаціях для двох скрипок і струнного оркестру З. Алмаші домінує ліричне споглядально-медитативне висловлювання з виходом в зону драматичної експресії. В семантиці тембру струнно-смичкових інструментів акцентується саме ліричне начало, яке репрезентоване різноманітно: як тихе наспівне висловлювання, речитація, експресивне висловлювання. Лірика розгортається монологічно і діалогічно. Діалог реалізується різнопланово: між двома солюючими скрипками, між скрипками і струнним оркестром в єдиному семантичному полі.

З. Алмаші часто обирає тембри струнно-смичкових інструментів для втілення своєї художньої концепції – гуманістичної, антропоцентричної, в центрі якої постає Особистість. Тембри струнно-смичкових стають «провідниками» смислу, закладеного у музичному тексті. В такому аспекті вони є невід'ємною складовою системи композиторського стилю.

## ВИСНОВКИ

У магістерській роботі проаналізовані наукові джерела, присвячені вивченню тембру в музиці. Констатовано наявність багатьох підходів, зокрема: 1) органологічний підхід (Є. Назайкінський, В. Мужчиль), що охоплює широкий спектр питань – від «філософії інструмента» до його семантики; 2) системно-функціональний підхід (О. Жарков, В. Цитович, С. Коробецька), що представляє тембр як складне багаторівневе явище, що досліджується в багатьох аспектах і залежно від контексту; 3) семантичний підхід (Г. Косенко, Е. Купріяненко), що містить два виміри: теоретичний та історичний.

В результаті аналізу наукових джерел з музичної семантики, з'ясовано: 1) музична семантика є явищем контекстуальним (М. Арановський, М. Бонфельд, К. Чигарьова та ін.); 2) музичний тембр можна трактувати як знак, який виконує семантичну і комунікаційну функції в системі жанру і стилю (В. Медушевський, Ю. Кудряшов, І. Смірнова, К. Чистякова).

На основі теоретичних положень підрозділів 1.1. та 1.2. можна констатувати, що семантика тембру: 1) контекстуальна; 2) історично змінна; 3) може формуватись з декількох семантичних полей; 4) є складною системою, нижчий рівень якої утворюють конкретно-предметні значення, які склались в побутовій сфері функціонування тембру, а вищий рівень – синтетичні, жанрові, стилістичні та стильові значення (В. Медушевський).

Запропоновано визначення поняття «семантика тембру». *Семантика тембру – це коло контекстуально детермінованих позамузичних значень, образів та асоціацій, з якими пов'язаний певний тембр. Семантичне поле тембру інструменту змінне і нестійке, в ньому можуть перетинатися різні, іноді протилежні значення.*

З'ясовано, що інструменти скрипкової родини активно запроваджувались у виконавську і композиторську практику у добу пізнього Відродження і Нового часу, коли в європейській культурі набули

актуальності антропоцентриські настанови. Скрипкові із самого початку уособлювали людське начало, ось чому ядром семантики їх тембрів є особистісне начало, Я-Особистість. В образно-стилістичному плані така семантика втілюється за допомогою широко трактованої лірики.

Констатовано, що струнно-смичкова група пройшла довготривалий процес становлення від XVI до XIX ст., в результаті чого вона ствердилась як основа симфонічного оркестру в п'ятиголосному викладенні. Усвідомлення семантичної специфіки тембрів інструментів відбувалось поступово і нерівномірно в сольній, ансамблевій і оркестровій музиці. В оркестрі цей процес пов'язаний із осмисленням інструментів саме в мелодичній функції.

В результаті аналізу обраних творів українських композиторів зроблені наступні висновки:

1) у творчості С. Турнеєва простежується чітка взаємозумовленість між обраним жанром і інструментальним складом. Обрання альтя як солюючого інструменту в меморіальному жанрі є закономірним, адже він (як і інструменти струнного оркестру, що альт супроводжують) виконує функцію жанроутворюючого компоненту, необхідної складової меморіального жанру. Струнно-смичкові інструменти постають у *Lamentoso* носіями сутнісного смислу твору, важливим компонентом системи індивідуального композиторського стилю. Тембр альтя в *Lamentoso* використовується у характерній для XX-XXI століття семантиці, втілюючи філософські, ліричні, меланхолійні, траурні, драматичні, екстатичні образи (Г. Косенко), що відповідає ідеї універсалізації можливостей інструмента і поглиблення його специфіки (Е. Купріяненко);

2) віолончель в «Ранкових молитвах» трактується антопологічно – як людський голос у сповідальному жанрі. Таке семантичне трактування тембру віолончелі можливе внаслідок формування його семантики протягом XIX-XX століть. Оркестр виконує функцію своєрідного «*alter ego*» соліста. Різкого протиставлення, конфлікту між партіями соліста і оркестру не спостерігається.

Обрання тембру віолончелі у цьому випадку – результат свідомого композиторського вибору, детермінованого індивідуальним смаком і тембровими перевагами, проте не зумовленого жанровою традицією. Тембр в «Ранкових молитвах» є компонентом системи індивідуального композиторського стилю, проте не є жанроутворюючим чинником;

3) у Концерті З. Алмаші контрабас репрезентований в різноманітних семантичних амплуа: як ліричний персонаж, «Я-особистість»; як профанний інструмент (простак), єдиною функцією якого довгий час була басова; як персонаж драматичний. Контрабас знаходиться в ситуації постійного діалогу з оркестром, взаємини з яким набувають різних конфігурацій.

У Варіаціях для двох скрипок і струнного оркестру З. Алмаші в семантиці тембру струнно-смичкових інструментів акцентується саме ліричне начало, яке репрезентоване різноманітно: як тихе наспівне висловлювання, речитація, вибухова експресія. Лірика розгортається монологічно і діалогічно. Діалог реалізується різнопланово: між двома солюючими скрипками, між скрипками і струнним оркестром в єдиному семантичному полі.

З. Алмаші часто обирає тембри струнно-смичкових інструментів для втілення антропоцентристської художньої концепції, ядром якої є Особистість. В такому аспекті тембри струнно-смичкових інструментів є невід'ємною складовою системи композиторського стилю.

Перспективами дослідження є обґрунтування семантичної концепції тембрів на прикладі аналізу творів сучасної музики.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатський В. Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 58. С. 239–245.
2. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления*. Москва: Музыка, 1974. С. 90–128.
3. Арановський М. Тезиси о музыкальной семантике. Музыкальный текст: структура и свойства. *Композитор*. 1998. С. 315–342.
4. Благодатов Г. *История симфонического оркестра*. Ленинград : Музыка. 1969. 312 с.
5. Богатирьов В. Принципи оркестрового стилю С. Турнеєва. Магістерська робота. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 96 с.
6. Бонфельд М. *Музыка: Язык. Речь. Мышление*. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 643 с.
7. Веприк А. *Трактовка инструментов оркестра*. Ленинград : Музгиз, 1948. 302 с.
8. Веприк А. *Очерки по вопросам оркестровых стилей*. 2-е изд., испр. Москва : Совет. композитор, 1978. 437 с.
9. Гурков В. Оркестровые принципы и ладовое мышление И. Стравинского. *Оркестровые стили в русской музыке*. Ленинград: Музыка, 1987. С. 82-94.
10. Дробязгина В. *Оркестр барокко*. Методические рекомендации для студентов композиторских и историко-теоретических факультетов. Харьков, 1995. 25 с.
11. Жарков А. Исторические предпосылки формирования категории «тембр» как объекта исследования. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 16. С. 36–41.

- 12.Жарков А. Тембр в музыке: проблема определения понятия. *Київське музикознавство*. 2017. Вип. 55. С. 94–100.
- 13.Жарков А. Тембр как фактор интонирования музыкального произведения. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21 : Музичний твір як процес. С. 270–277.
- 14.Жарков А. Тембровий синтаксис в аспекте взаємодії культурних традицій. *Київське музикознавство* : зб. ст. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ ; Дюссельдорф, 2011. С. 49–63.
- 15.Жарков А. Целосність тембрового розвертывання в системі музыкального произведения как целого. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 48 : Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. С. 28–36.
- 16.Захарова, О. *Риторика и западноевропейская музыка XVII - первой половины XVIII века: принципы, приемы*. Москва : Музыка, 1983. 77 с.
- 17.Зряковский Н. *Общий курс инструментоведения*. Москва : Музыка, 1973. 475 с.
- 18.Карс А. *История оркестровки*. Москва, 1990. 302 с.
- 19.Каширцев Р. Скрипковий Концерт Ігоря Стравінського: інноваційна модель темброво-акустичної взаємодії соліста та оркестру. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2020. № 46, С. 56–77.
- 20.Клебанов Д. *Искусство инструментовки*. Київ, 1972. 218 с.
- 21.Клебанов Д. *Лекції з інструментування: навчальний посібник*. Харків : Естет Принт, 2019. 80 с.
- 22.Конен В. *Театр и симфония*. Москва : Музыка, 1968. 351 с.
- 23.Коробецька С. Оркестр як фактор стильоутворення. *Українське музикознавство*. Київ, 2002. Вип. 31. С. 255–266.
- 24.Коробецька С. Ю. *Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність: монографія*. Київ : Видавництво НІТУ ім. М. Драгоманова, 2011. 332 с.

25. Коробецька С. Ю. Темброва драматургія як інтонаційне явище (на прикладі симфонічних творів П. І. Чайковського) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1994. 16 с.
26. Косенко Г. Г. Темброва семантика альту у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 222 с.
27. Купріяненко Е. Б. Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє барокко – Й. Брамс) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 21 с.
28. Кудряшов А. Ю. *Теория музыкального содержания*. Санкт-Петербург : Лань, 2006. 432 с.
29. Луніна А. *Композитор в дзеркалі сучасності*. Київ : Дух і літера, 2015. 504 с.
30. Медушевский В. О. *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки*. Москва : Музыка, 1976. 255с.
31. Морєва Я. В. Семантика тембра флейты в воплощении художественного образа музыкальных произведений. *Вестник культуры и искусств*. 2017. № 1(49). С. 129–133.
32. Мужчиль В. С. Акустична структура інструментального звукоутворення в музиці ХХ століття: струнно-смичкова група: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2013. 16 с.
33. Назайкинский Е. В. *Звуковой мир музыки*. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
34. Пистон У. *Оркестровка*. Москва : Совет. композитор, 1990. 456 с.
35. Ракочі В. *Оркестр у музичному просторі Європи XVII–XXI століть: Витоки. Трансформації. Концепції* : монографія. Київ: ПП Лисенко М. М., 2020. 351 с.
36. Ракочі В. Оркестровка Першого гобойного концерту Людвіга Лебрена і традиції Мангеймської школи. *Вісник КНУКіМ, серія «Мистецтвознавство»*. № 44, 2021. С. 95–101.

37. Римський – Корсаков М. А. *Основи оркестровки*. Російське музичне товариство, 1913. 180 с.
38. Савченко Г. С. Жанр інструментального концерту у творчості Володимира Михайловича Птушкіна. *Традиції та новації в архітектурно-художній освіті*. Харків: ХДАК, 2018. Вип. 1. С. 79–83.
39. Скірта-Борисенко М. Ю. Точніше, аніж точно: Сергій Турнєєв – Людина і Музикант. URL: <http://mus.art.co.ua/tochnishe-anizh-tochno-serhij-turnjejev-lyudyna-muzykant/> (дата звернення 19.05.2020).
40. Смірнова І. В. Калашник М. П. *Ансамблеве письмо: теорія та композиторська практика*. Харків : ТОВ Планета-Прінт, 2021. 164 с.
41. Тукова І. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2019. № 3 (44). С. 56–69.
42. Тукова І. Трактовка звука як фактор формування техніки сучасної композиції. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2011. Вип. 1 (10). С. 72–79.
43. Федорина В. Що не може контрабас – зможе людина. Назар Стець. URL : <https://kyivdaily.com.ua/nazar-stecz/> ( дата звернення 20.11.2021)
44. Харнонкурт Н. *Музика як мова звуків*. Суми : Собор, 2002. 184 с.
45. Цытович В. И. О специфике тембрового мышления Белы Бартока : автореф. дис. ... канд. искусствознания. Л., 1973. 25 с.
46. Чайковська К. І. Ансамбль скрипалів в жанровій системі музично-виконавського мистецтва : автореф. дис. ... канд. искусствознания. Суми, 2018. 16 с.
47. Чигарева Е. И. *Оперы Моцарта в контексте культуры его времени*. Москва, 2000. 257 с.
48. Чистякова Н. В. Ансамблі за участі скрипки в Україні 1990-2010х років: генезис, стилістика, форми репрезентацій : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Суми, 2018. 20 с.

- 49.Шмурак А. Грибница прорастает сквозь бетонный столб: музыка Золтана Алмаши. URL : <https://kyivdaily.com.ua/zoltan-almashi-2/> (дата звернення 20.11.2021)
- 50.Rakochi V. Timbral Alternations in Tchaikovsky's Violin Concerto as a Multifunctional System. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* № 2, 2021. Р. 257–261.