

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ
І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра оркестрових струнних інструментів Кафедра інтерпретології та аналізу
музики

ПЕРСОНІФІКАЦІЯ ТЕМБРУ АЛЬТА В КІНОТВОРЧОСТІ ДЖ. ВІЛЬЯМСА

Магістерська робота

Орлова Микити Русланович

Науковий керівник

Оболенська Марія Михайлівна

Кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри
інтерпретології та аналізу музики

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання на відповідне джерело



Орлов М. Р.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
Розділ 1. Тембр як художній вимір музики: від теорії до інструментального персоніфікату.....	8
1.1. Тембр у системі музикознавчого дискурсу: понятійно-категоріальний апарат.....	8
1.2. Інструмент як «персонаж»: концепція персоніфікації тембру у сучасному музикознавстві.....	11
1.3. Альт як носій унікального тембрового коду: історичний контекст і виконавські особливості.....	15
Висновки до розділу 1.....	20
Розділ 2. Тембр альту у кіномузичному наративі Джона Вільямса...21	
2.1. Джон Вільямс: біографія, стильова палітра та композиторський почерк.....	21
2.2. Темброва драматургія альту у саундтреках Дж. Вільямса.....	26
2.3. Аналіз партитур кінострічок: «Зоряні війни», «Гаррі Поттер», «Парк Юрського періоду», «Список Шиндлера».....	31
Висновки до розділу 2.....	45
ВИСНОВКИ.....	46
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....	49
ДОДАТКИ.....	55
ВСТУП	

Актуальність теми дослідження. Дослідження функцій музичних інструментів та їх тембрових аспектів не є привілеєм суто академічного напрямку музичного мистецтва. В сучасному світі невід'ємною частиною людського життя є мистецтво кінематографу, в якому саундтреки відіграють важливу роль з точки зору емоційного навантаження і впливу, допомагаючи занурити глядача в атмосферу фільму. Поглиблене вивчення ролі конкретних інструментів дозволяє зрозуміти, як музика здатна підсилювати емоційний вплив

і передавати внутрішній світ персонажів, що робить кінематограф більш багатограним і виразним.

Інтерес до творчості Джона Вільямса обумовлений тим, що він є одним із найвідоміших кінокомпозиторів сучасності, чий музичний підхід є прикладом для багатьох молодих композиторів. Тембр альту в музиці Джона Вільямса часто набуває особливої ролі в кінематографі. Дж. Вільямс застосовує альт для створення глибоких емоційних барв і як інструмент персоніфікації певних персонажів або настроїв. Його композиторський стиль демонструє майстерне використання цього інструмента для підкреслення меланхолії, загадковості або зворушливості в моменті, що робить звук альту інтимним і водночас драматичним. Персоніфікація через альт дозволяє Джону Вільямсу робити музику більш людяною. Тембр цього інструмента менш яскравий, ніж у скрипки, і більш теплий, надає творам Дж. Вільямса тієї необхідної щирості, яка викликає емпатію у слухачів. Розуміння того, як Дж. Вільямс застосовує тембр альту для передачі певних емоцій і образів, може надихнути музикантів та режисерів використовувати цей інструмент у своїх творах з новими відтінками.

Оскільки сучасна музика в кіно все частіше намагається не лише супроводжувати події, а й бути самостійним елементом наративу, дослідження засобів створення емоційності через конкретні інструменти є вкрай важливим для сучасного музикознавства.

Отже, дослідження тембру альту в музиці Дж. Вільямса дозволяє зрозуміти, як сучасні кінокомпозитори створюють багатовимірні музичні образи, використовуючи академічні інструменти симфонічного оркестру.

Мета дослідження – виявити специфіку тембру альту в кіномузиці Джона Вільямса, що сприяє створенню оригінального емоційного контексту в передачі психологічних станів персонажів та подій.

При дослідженні персоніфікації тембру альту в кіномузиці Джона Вільямса, ставимо перед собою наступні наукові **завдання**:

- ознайомлення з поняттєво-категоріальним апаратом тембру в сучасному музикознавстві, визначення основних теоретичних підходів до аналізу тембру як багатофункціональної художньої категорії;
- розкрити суть концепції персоніфікації тембру, простежити її розвиток у вітчизняному та зарубіжному музикознавчому дискурсі, визначити критерії, за якими тембр може набувати «персонажної» функції в музичному тексті;
- проаналізувати специфіку тембрової природи альту як інструмента, що володіє потенціалом для персоніфікації: вивчити його акустичні характеристики, історико-стильові трансформації та виконавські можливості;
- визначити особливості композиторського стилю Джона Вільямса, зосередившись на його оркестровій мові, драматургічному мисленні та підході до тембру як виразового ресурсу;
- дослідити функціонування тембру альту в контексті кіномузики Джона Вільямса, простежити, як інструмент використовується для створення психологічного простору, інтонаційного настрою та внутрішньої характеристики персонажів;
- здійснити аналітичне дослідження окремих саундтреків («Зоряні війни», «Гаррі Поттер», «Парк Юрського періоду», «Список Шиндлера»), виявити приклади персоніфікованого використання альту, охарактеризувати їхню темброву драматургію в кінооповіді.

Об'єкт дослідження: кіномузика Джона Вільямса.

Предмет дослідження: виражальні можливості альту у створенні емоційних і символічних образів персонажів.

Матеріал дослідження: партитури і аудіозаписи «Зоряних воєн», «Гаррі Поттера», «Парку Юрського періоду», «Списку Шиндлера».

Наукова новизна дослідження. Вперше проведено комплексний аналіз тембру альту як виразного засобу персоніфікації в кіномузиці Джона Вільямса,

що дозволяє розкрити специфічні темброві рішення композитора для створення емоційних і символічних характеристик персонажів. Визначено унікальні прийоми оркестровки та художні засоби, які використовує Джон Вільямс для підсилення емоційної глибини персонажів через тембр альту. Вперше конкретизується роль альту як окремого елементу музичної мови композитора, який ще не був предметом ґрунтовного аналізу. Запропоновано новий підхід до розуміння ролі струнних інструментів у кіномузиці як засобу емоційного підсилення та індивідуалізації персонажів, що розширює межі традиційного аналізу інструментального складу кіномузики.

Теоретичну базу дослідження складають наукові джерела за наступними напрямками:

1. *Тембр і персоніфікація в музичному мистецтві:* (В. Апатський, О. Трофимчук, Д. Решетник, О. Жарков, Р. Каширцев, Г. Косенко, Т. Adorno, P. Boulez, R. Brown, T. Elliott, J. Gonzalez, J. Hailstone, S. McAdams, T. Morrison, L. Reymore)

2. *Творчість Джона Вільямса в системі кіномистецтва:* (О. Островський, Д. Панімаш, Т. Barton, M. Cooke, C. Gorbman, M. Greb, T. Greiving, H. Hubbard, C. Huvet, A. Lehman, T. Prus, J. Smith, D. Wilson)

3. *Історія альтового мистецтва:* (Д. Гаврилець, А. Городецький, В. Дарда, M. Riley)

4. *Теорія і методика альтового виконавства:* (Е. Купріяненко, М. Пашковська, М. Удовиченко,

Методологія дослідження забезпечує комплексний підхід до аналізу ролі альту як інструмента для персоніфікації у кіномузиці Джона Вільямса та допомагає розкриттю взаємозв'язку між музичним змістом, художнім рішенням композитора і його впливом на сприйняття фільму аудиторією. В магістерській роботі задіяні наступні методи і підходи:

– *історико-біографічний підхід* – необхідний для дослідження життєвого і творчого шляху композитора;

- *стильовий метод* – для визначення особливостей композиторського стилю Дж. Вільямса;
- *структурно-функціональний* – потрібен для процедури аналізу партитур кіномузики Дж. Вільямса;
- *метод тембрового аналізу* – допомагає дослідити специфічні якості тембру альту у контексті композицій Дж. Вільямса;
- *компаративний метод* – сприяє порівнянню тембрових характеристик альту з іншими струнними інструментами та розуміння того, як композитор поєднує альт з іншими інструментами для досягнення певного емоційного ефекту;
- *семіотичний аналіз* – задіяний для виявлення художніх особливостей використання альту через особливості його тембру як символу, що має певний зміст у контексті фільму;
- *органологічний метод* – досліджує розвиток інструмента через його конструктивні особливості;
- *психоакустичний підхід* – розглядає сприйняття тембру альту з точки зору психології слухового сприйняття. Вивчення його впливу на емоційний стан слухача для розуміння, чому цей інструмент є ефективним для певних емоційних сцен.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості застосування отриманих теоретичних висновків та аналітичних спостережень у кількох суміжних галузях музикознавства, педагогіки та виконавського мистецтва. Виявлення та обґрунтування феномену персоніфікації тембру альту в кіномузиці Джона Вільямса може стати основою для подальших досліджень у сфері тембрової драматургії, музичного наративу та інструментознавства. Результати роботи можуть бути використані в освітньому процесі при викладанні таких дисциплін, як «Аналіз музичних форм», «Оркестровка», «Кіномузика», «Історія зарубіжної музики XX–XXI століть», а також у спецкурсах, присвячених саундтрек-аналізу або музичній семіотиці. Також

результати дослідження можуть бути використані практикуючими композиторами й аранжувальниками при створенні музики до кіно, театру чи мультимедіа, особливо в аспекті осмисленого тембрового вибору як виразового інструмента емоційної характеристики персонажів.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження були представлені на VI Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі», 14–15 листопада 2025 року, Харків.

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, двох розділів, Висновків, Списку використаних джерел, Додатків. Загальний обсяг роботи – 63 сторінки, з них основного тексту – 48 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ТЕМБР ЯК ХУДОЖНІЙ ВИМІР МУЗИКИ: ВІД ТЕОРІЇ ДО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ПЕРСОНІФІКАТУ

1.1. Тембр у системі музикознавчого дискурсу: понятійно- категоріальний апарат

Тембр є однією з найфундаментальніших, але водночас і найменш однозначних категорій музичного звуку. Традиційно він трактується як «забарвлення» звуку, тобто така його властивість, яка дає змогу відрізнити звуки однакової висоти, сили й тривалості, виконані на різних інструментах або голосами. В популярному визначенні, наведеному у Вікіпедії, тембр подається як одна з основних ознак звуку поряд із висотою, гучністю і тривалістю. Його природа пов'язана з формою коливань джерела звуку, а отже, з кількістю та інтенсивністю обертонів, що утворюють гармонічний ряд. Це дозволяє слухачеві сприймати різницю між скрипкою і гобоєм, навіть коли вони грають одну й ту саму ноту (Wikipedia). У Словнику української мови тембр описується як «характерне забарвлення звуку», що надає змогу розрізняти звучання різних інструментів або голосів при однакових інших параметрах. Тут також згадується

вплив додаткових тонів, які у взаємозв'язку з основним тоном формують темброву якість звуку (slovnyk.ua).

Поглиблене розуміння тембру знаходимо у статті Дмитра Решетника, де автор підкреслює необхідність диференціювання між акустичним і музикознавчим підходами. Тембр, на його думку, має розглядатися не лише як фізичне явище, а як смислотворчий елемент композиційної структури, що здатен формувати драматургію твору, визначати стильову ідентичність, а також впливати на сприйняття музичного образу (Решетник, 2020). Тембр розглядається не лише як акустичне явище, але й як категорія естетичного, емоційного та культурного значення.

Важливим аспектом тембру в музиці є його формотворча функція. Так лейттембровість постає аналогом лейтмотиву, але в площині тембрової організації. Вона надає музичному матеріалу стабільності та ідентифікованості, що особливо важливо в кінематографі, де тембр виконує не лише декоративну, а й смислову функцію. Закріплення певного тембру за повторюваною темою допомагає слухачеві розпізнавати її в різних контекстах, навіть при зміні мелодії або гармонії. Як зазначає О. Трофимчук: «Формотворчі принципи тембру виявляються і у факторах, які сприяють конкретизації структур. До найпоширеніших з них належить лейттембровість, яка полягає у закріпленні тематичного матеріалу, що періодично повторюється, за певним сольним, натуральним чи мікстованим тембром, а також використання тембрової репризи, яка статизує форму на рівні розділів» (Трофимчук, 2007: 7). Темброва реприза, у свою чергу, виконує функцію завершення або повернення. Її використання фіксує певні структурні етапи композиції за допомогою тембрової подібності. Це додає формі музичного супроводу цілісності, завершеності, дозволяє чітко відчути його архітектоніку. Тембр не є другорядним елементом в кіномузиці, а наряду із системою лейтмотивів створює міцний і впізнаваний каркас фільмообразів. Тембр виступає повноцінним формотворчим засобом, здатним структурувати музичний матеріал на рівні мотивів, розділів і навіть цілих форм.

Це свідчить про глибоку семантичну й конструктивну роль тембру в сучасному музикознавчому розумінні.

В контексті іноземного музикознавства також все частіше спостерігається інтерес до тембру як до складного багатоаспектного феномену, який вивчається не тільки в рамках теорії музики, а й у суміжних дисциплінах на кшталт психоакустики, нейропсихології чи інженерії звуку. Аналіз іноземної наукової літератури дозволив виявити різні дослідницькі підходи до тембру від його акустичного моделювання до вивчення як перцептивної і навіть емоційної одиниці музичного сприйняття. Зокрема, у статті «*Acoustic structure of the five perceptual dimensions of timbre*» (Elliott et al., 2013) автори пропонують модель тембру як багатовимірного акустичного простору, де виокремлено п'ять основних перцептивних характеристик. Дослідження базується на експериментальній обробці спектрів звуку та вивченні людського сприйняття, демонструючи залежність між фізичними параметрами й тим, як слухач ідентифікує звучання. Іншим важливим аспектом слугує емоційна виразність тембру. У статті (Hailstone et al., 2009) автори доводять, що саме тембр значною мірою визначає емоційне враження від музичного фрагмента, навіть тоді, коли мелодія, ритм і динаміка залишаються сталими. Це підкреслює його семантичну автономність і пояснює, чому тембр може виступати носієм емоційного навантаження незалежно від інших компонентів музичної мови, що є високоактуальним в контексті дослідження психології сприйняття саундтреків.

Поглиблений огляд стану дослідження тембру в нейронауці подано у статті «*A Review of Research on the Neurocognition for Timbre*» (Wei et al., 2022). Автори систематизують експериментальні роботи з використанням методів fMRI та EEG, демонструючи, що обробка тембру активує специфічні ділянки мозку, відмінні від зон, які відповідають за обробку висоти чи ритму. Ці дані підтверджують, що тембр має окрему когнітивну репрезентацію в слуховій системі. Своєю чергою, К. Сіденбург із колегами (Siedenburg et al., 2016) аналізують подібність і відмінність тембрів з точки зору акустичних параметрів.

Їхнє дослідження доводить, що слухачі сприймають тембр не лише як фізичну властивість, а й як частину семантичної класифікації, де «схожість звучання» виявляється культурно або стилістично зумовленою.

Не менш важливим є внесок Стівена МакАдамса, чия праця розкриває концепцію тембру як конструктивного чинника музичної форми (McAdams, 2019). Автор підкреслює, що тембр може виконувати формотворчі функції подібно до тональності, ритму або мелодії, зокрема через лейттембровість, повторюваність тембрових конфігурацій і контрастну організацію фактури.

Багаторівнева природа тембру розкривається в декількох аспектах: з одного боку, він має чітке акустичне підґрунтя, тобто залежить від спектра, форми хвилі, характеру коливань, а з іншого – в сучасному музикознавстві тембр дедалі частіше постає як носій виразного значення. Так наприклад у творчості композиторів XX століття (К. Штокгаузен, Д. Лігеті, П. Шеффер) саме тембр часто виходить на перший план як основа формотворення через лейттембровість, темброву репризу, кластерну фактуру чи спектральну гармонію. В музичному мистецтві тембр завжди прив'язаний до джерела звуку, його фізичної природи. Але паралельно з цим наділений синестетичними якостями, що дозволяє описувати його через аналогії з візуальними, смаковими та іншими відчуттями. Тембр не є сталим, він здатен змінюватися залежно від контексту, інтерпретації та акустичного середовища. Семантична значущість дозволяє тембру нести певне значення (сміслові навантаження), впливати на слухача на емоційному рівні, формувати асоціації. Отже, для наукового аналізу тембру важливо враховувати його багатшарову природу, що поєднує фізичне, естетичне і композиційне. Такий підхід дає змогу осмислювати тембр як активний чинник у формуванні музичного змісту, що має як технічне, так і художнє значення.

Таким чином, синтезуючи різні підходи, тембр можна визначити як специфічне забарвлення звуку, яке базується на його спектральному складі (обертоновій структурі), і яке, водночас, виступає у ролі виразного засобу в музичній композиції (в нашому випадку – кіномузиці). В музикознавчому

контексті тембр окрім акустичної характеристики виступає гнучким інструментом формотворення, який забезпечує структурну єдність, стилістичну маркованість і глибину музичної мови.

1.2. Інструмент як «персонаж»: концепція персоніфікації тембру в сучасному музикознавстві

Персоніфікація (або уособлення) – це художній прийом, коли неживим предметам, явищам природи, тваринам або абстрактним поняттям надаються людські властивості, почуття та дії, щоб створити образне та емоційне сприйняття тексту. Як було визначено в попередньому підрозділі, тембр інструмента, окрім акустичних параметрів, здатен передавати характер, образ і навіть емоційне забарвлення. Саме цей перехід від «кольору» до «особи» і становить концепцію персоніфікації тембру, або «інструмент як персонаж».

В контексті персоніфікації тембру інструмент як джерело звуку грає своєрідну роль «актора» в музичному драматургічному просторі. Тембр починає виступати як голосова індивідуальність інструмента, яка має власний характер. У музикознавчій українській традиції ця ідея вже почала проявлятися у працях, де говорять про «темброву персоніфікацію»: наприклад, у монографії В. Громченка персоніфікація тембру розглядається як стадія, коли тембральність у поєднанні з тематичними комплексами набуває образної й смислової стійкості, стає автономним знаком у композиції (Громченко, 2020: 122). У дослідженні української композиційної практики відзначено, що у творі «Екзерсиси» Г. Ляшенка тембр фагота набуває семантичного навантаження у взаємодії з партіями флейти та фортепіано, він як би «говорить», задаючи тон усій інтонаційній тканині тріо: «В ансамблевому тріо флейти, фагота з фортепіано персоніфікація звучання інструментів призводить до збільшення кількості планів фактури, що народжує ансамблеву поліфонію, і є відтворенням принципу «бесіди», формуючи особливу поліплановість ансамблевої фактури в тріо» (Ярушевський, 2025: 35). Також у праці Юлії Грібіненко зустрічаємо концепцію

тембрової персоніфікації в аналізі тембрової драматургії творів Є. Станковича, яка нерозривно пов'язана з ідеєю, що тембр може набувати рис «особистості» (Грібінєнко, 2023: 29). Це означає, що тембр вже має семантичний аспект: він передає не лише акустичні дані, а й емоційний тон. Такий факт підтверджує, що інструмент «вимовляє» щось через свій тембр, і це «щось» може сприйматися як риса характеру. Стаття Ліндсі Реймор пропонує ідею профілів тембрових рис для різних інструментів (Reymore, 2021). Дослідження підкреслює, що кожний інструмент має стабільні темброві риси, які можна порівнювати між собою, так само як ми порівнюємо людські риси.

В нашому розумінні, концепція інструмента як персонажа має кілька ключових компонентів. По-перше, тембр має бути досить стабільним у змінних контекстах: у різних регістрах, динаміках, фактурах інструмент має зберігати впізнаваність. По-друге, взаємодія інструмента з іншими інструментами повинна мати рису діалогу або контрасту: коли один інструмент «виступає» в своєму тембровому жанрі, інший – у своєму, між ними може формуватись характерна напруга, доповнення, затемнення чи відтінення. По-третє, тембр інструмента у кіно-композиціях може набувати символічного чи образного значення. Ця концепція органічно вплітається в уже розвинений аналітичний апарат тембру як категорії, що поєднує акустику, композицію та сприйняття. Якщо тембр може бути формотворчим інструментом, то коли він наділений образністю й індивідуальністю, він стає ключовим засобом інтерпретації музичного твору. У цьому сенсі персоніфікація тембру – це логічне продовження тембрової теорії, що рухається в бік більш глибокого смислового розуміння, де інструмент уже не просто «голос», але персонаж музичного світу.

Такий підхід до тембру як до носія образу й драматургічного значення особливо актуальний у контексті кіномузики, де кожен інструмент може бути не лише частиною загального музичного тла, а й своєрідним «оповідачем» або навіть «героєм» звукового простору. В умовах аудіовізуального синтезу тембр починає виконувати роль автономного семантичного елемента, що функціонує

поряд із візуальним образом. Особливо це проявляється в сценах, де немає діалогу або де візуальна дія набуває символічного характеру – саме там інструментальний тембр здатен «озвучити» емоційну або внутрішньопсихологічну площину подій. У цьому контексті персоніфікація тембру виступає способом внутрішньої артикуляції безмовних станів, підкреслюючи те, що не вимовлено, але переживається.

Паралельно з українською музикознавчою традицією аналогічні ідеї розвиваються і в західних дослідженнях. Наприклад, у працях К. Хюве та М. Піларса (Huvet, Pillaras, 2020) аналізується роль тембру як носія ідентичності у музиці Джона Вільямса, де обґрунтовується теза про «персонажну функцію інструментального тембру» в кінооповіді. Особливу увагу автори приділяють тому, як різні інструменти у партитурах Дж. Вільямса асоціюються з конкретними архетипами (герой, ментор, зрадник, жертва), що є основою не лише для тематичної, а й для тембрової ідентифікації. Так, тембр валторни в «Зоряних війнах» послідовно закріплюється за образом героїзму й пригод, тоді як бас-кларнет часто супроводжує епізоди з відтінком таємничості або тривоги.

Крім того, в дослідженнях Т. Пруса (Prus, 2019) та М. Гребя (Greb, 2022) простежується тенденція до розгляду тембру як діяча у наративній структурі фільму: інструмент, що має свою дію й реакцію, може вступати у конфлікт, вирішувати емоційну ситуацію або символізувати зміну настрою персонажа. У цьому світлі темброва персоніфікація розглядається як вираз музичного суб'єкта, що співіснує поряд із кінематографічними персонажами, але не є їх прямим дублером, а радше їх психологічним або емоційним резонатором.

Зокрема, у випадку з альтом як інструментом, що часто наділяється функцією «внутрішнього голосу» персонажа (як буде показано у наступних розділах), ми маємо справу з тембровою драматургією, що виводить інструмент за межі звичайного акомпанементу або текстурного наповнення. Альтова партія може бути трактована як суб'єктивна лінія внутрішнього наративу, що розгортається паралельно з екранною дією, проте часто вступає з нею в

емоційний резонанс або дисонанс. Це підтверджує, що інструмент може мати не лише формальну, а й концептуальну вагу в структурі кіномузичного тексту.

Таким чином, концепція «інструмента як персонажа» в сучасному музикознавстві виходить за межі метафоричного мислення й набуває функціонального виміру в музичному аналізі. Вона дозволяє розглядати тембр як активного учасника художнього процесу, здатного не лише прикрашати або підсилювати музику, а й моделювати образ, стан, внутрішній монолог. Персоніфікація тембру це не просто фігура поетичної уяви, а структурний принцип композиційної організації, який відкриває нові горизонти для інтерпретації музики, особливо в жанрі кіномузики, де тембр дедалі частіше виконує роль наративного і психологічного провідника.

1.3. Альт як носій унікального тембрового коду: історичний контекст і виконавські особливості

Альт (італ. *viola*) – один із найдавніших представників струнних смичкових інструментів. Його історія сягає XV століття, коли почали формуватися родини віол. Проте лише у XVII столітті альт поступово набув сучасної форми як середній голос струнного квартету між скрипкою та віолончеллю. Ранні зразки альта відрізнялися розмірами та строем, не маючи чітко встановлених стандартів. Остаточна форма та розмір інструмента були усталені лише у XVIII столітті, що дало змогу інтегрувати його як рівноправного учасника симфонічного оркестру. З того часу альт став невіддільною частиною європейської музичної традиції, зберігаючи характерний оксамитовий тембр і гнучкість у гармонічній та тембровій палітрі.

Альт зовні схожий на скрипку, однак дещо більший за розміром – його довжина зазвичай становить 39–42 см. Стрій інструмента (C–G–D–A) нижчий, ніж у скрипки на квінту, що обумовлює його теплий і глибокий тембр. У порівнянні зі скрипкою альт має більш темне, м'яке звучання, яке особливо добре

розкривається в середньому і нижньому регістрах. Завдяки цьому він часто виконує роль внутрішнього голосу в оркестровій текстурі – сполучної ланки між високими скрипками і глибоким басом віолончелей і контрабасів. В оркестровій структурі альт традиційно виконує гармонічну та підтримуючу функцію. Проте, з розвитком симфонічної музики та зростанням уваги до тембрової палітри композитори почали активно використовувати альт не лише як акомпануючий інструмент, а й як носія виразної лінії, все частіше в якості соліста.

Класичні композитори, такі як В. А. Моцарт і Л. ван Бетховен, приділяли значну увагу альту в своїх квартетах і симфоніях. У XIX столітті роль альту посилилась завдяки творчості Й. Брамса, Р. Шумана, Г. Малера. XX століття стало етапом розширення його функціональних можливостей, що зумовлено розвитком експериментальних оркестровок, використанням нових технік гри та зростанням значущості тембрової ролі альту. Наведемо порівняльну таблицю всіх струнних інструментів оркестрової групи:

Інструмент	Діапазон	Тембр	Основна функція
Скрипка	G–D–A–E	Яскравий, пронизливий	Мелодична лінія, соло
Альт	C–G–D–A	Теплий, темний, м'який	Внутрішній голос, гармонічна підтримка, рідше соло
Віолончель	C–G–D–A	Глибокий, насичений	Басова лінія, контрапункт, іноді соло
Контрабас	E–A–D–G	Дуже глибокий, масивний	Фундамент ритмічної й гармонічної структури

Із порівняльної таблиці видно, що альт посідає центральне місце у вертикалі струнної групи, забезпечуючи гармонійну цілісність, темброву глибину та виразну емоційність оркестрового звучання.

В контексті пізнання унікальності альтового звучання звернемося до поняття «альтовий стиль», яке розглядається не лише як виконавська практика, а як складна художньо-семантична система, що формується на перетині тембрової, технічної та виразної специфіки інструмента. Наведемо цитату автора поняття, Е. Купріяненко: «Альтовий стиль – сукупність специфічних якостей “образу” інструмента (тьмяність тембру, напруженість звучання у високому регістрі, аплікатурні 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» (Купріяненко, 2010: 11). Дефініція демонструє комплексний підхід до розуміння альтового стилю: тьмяність тембру та напруженість звучання тут не розглядаються як обмеження, а, навпаки, є чинниками формування особливої емоційної виразності. Аплікатурні труднощі стають стимулом для розвитку характерної техніки, що визначає індивідуальність альтового звучання в камерному та оркестровому виконавстві.

Значущим є також акцент на ансамблевому контексті, в якому розвивається альтовий стиль. Саме через взаємодію з іншими інструментами, в умовах ансамблевого музикування, відбувається поглиблення тембрової специфіки альту. Водночас універсалізація його виразових засобів досягається не через згладжування особливостей, а через подолання внутрішніх меж інструмента, що перетворює їх на джерело художньої сили. Таким чином, альтовий стиль постає як естетично цілісна категорія, в якій інструмент набуває власного художнього образу, здатного до персоніфікації в різних музичних жанрах і стилістичних системах.

Г. Косенко в статті «Темброва семантика альту як художня метасистема» аналізує, як тембр альту впливає на його художнє сприйняття. Автор визначає постійні й змінні характеристики тембру альту і виокремлює кілька ключових аспектів в зазначеній метасистемі. Так тембр альту набуває значення залежно від його соціальної функції в оркестровій, ансамблевій чи сольній музиці, а сенс

тембрової семантики формується в контексті твору. Тобто тембр альта може змінювати своє значення залежно від ситуації, створюючи нові смислові відтінки. Альт є представником сімейства смичкових інструментів, чия темброва палітра відображає світоглядну модель, що сформувалась ще у Бароко. Таким чином, альт виступає не тільки як технічний засіб, а як знаковий культурний артефакт, здатний транслювати складні художні сенси (Косенко, 2018).

Грунтовною працею, в якій зібрано і проаналізовано джерела, що розкривають суть як поняття тембру в музиці загалом, так і темброобразу альта, є дисертція М. Пашковської (2023). Так, наприклад, при наведенні дефініції «тембру» авторка спирається на визначення Г. Рімана, Ю. Іщенка, О. Жаркова; для окреслення визначення «тембрового амплуа» авторка аналізує праці Г. Косенко, В. Ткаченко, в наслідок чого пропонує новий концепт темброобразу альта: «Темброобраз альта представлено як систему, що може слугувати віддзеркаленням як специфіки творчого стилю, творчого процесу, так й творчої особистості (композитора, виконавця) і є інтегральним комплексом характеристик, що об'єднують як звукові параметри, так і емоційний спектр, який закладений в нотному композиторському тексті та відтворений через процес виконання музики» (Пашковська, 2023: 9). Такий підхід добре співвідноситься з дослідженням тембру альта в кіномузиці Джона Вільямса. В його музиці альт часто відіграє роль емоційного провідника, інструмента, здатного передати тонкі психологічні стани персонажів або атмосферу сцени. У контексті концепції М. Пашковської, темброобраз альта у Дж. Вільямса постає саме як система – не лише акустична, а й семантична, емоційна, і навіть драматургічна.

Альт традиційно виконує гармонічну чи внутрішньо-драматичну функцію, а не мелодичну. Саме це дозволяє йому персоніфікувати глибинні, приховані емоційні стани, що і становить художню цінність його використання. Альт, як учасник струнно-смічкової групи оркестру, відіграє унікальну й багатоаспектну роль, що виходить далеко за межі суто гармонічного чи акомпануючого

інструмента. Його темброві природа – темний, глибокий, але гнучкий і пластичний звук, який дозволяє альту ефективно підкреслювати та обрамляти звучання інших інструментів, особливо у складних оркестрових фактурах. Він часто виконує роль сполучного містка між високим регістром скрипок і низьким тембром віолончелей і контрабасів. Така роль важлива для підтримки тембрової рівноваги всередині оркестрового звучання, особливо у творах композиторів пізнього романтизму та XX століття.

Однією з ключових функцій альту є створення специфічної емоційної атмосфери за допомогою тембрової колористики. Завдяки своєму м'якому, злегка приглушеному, «людському» звучанню, альт здатен викликати емоції суму, зосередженості, внутрішньої напруги або навіть заглибленої лірики. У руках майстерного композитора він перетворюється на інструмент-оповідача, що здатен відтворювати найтонші душевні порухи. Наприклад, у симфоніях Густава Малера альтіві соло часто несуть філософське, глибинне емоційне навантаження, контрастуючи з агресивними або трагічними звучаннями інших інструментів.

Цікавим є й використання альту у камерних ансамблях і дуетах, зокрема у поєднанні з такими контрастними інструментами, як фагот, арфа, кларнет або гобой. Такі дуети розкривають унікальну діалогічність альту, його здатність адаптуватися до тембрової палітри партнера і водночас зберігати власну інтонаційну виразність. Наприклад, у дуеті альту з фаготом формується темна, глибока звукова тканина, яка ідеально підходить для передачі елегантних або гротескних настроїв. У поєднанні з арфою навпаки, альт здатен створити ефект прозорості меланхолії, особливо у творах імпресіоністичного чи постромантичного характеру.

Особливо цікаво розглянути знакову функцію альту у симфонічному драматургічному контексті. Коли альт виходить на перший план, навіть у складі струнної групи, його тембр здатен переформатовувати сприйняття образу або персонажа, якому присвячено музичний фрагмент. Наприклад, партія героя, що

раніше звучала через скрипку як світла й енергійна, у виконанні альта може сприйматися як зріла, внутрішньо драматизована, можливо, навіть трагічна. Альт, завдяки своїй «серединності», як регістровій, так і емоційній, має здатність надавати образам багатовимірності, змінюючи їхню інтерпретацію без зміни теми чи ритму.

Після розгляду тембрових особливостей альта в оркестровому контексті, його ролі як колористичного інструмента та учасника камерних діалогів, логічним є перехід до аналізу його функцій у більш синтетичному виді мистецтва, а саме кіномузиці. Саме тут тембр альта набуває особливої символічності: його здатність передавати приглушені, внутрішні емоції, напруження, психологізм стає незамінною у створенні глибоких образів персонажів та емоційного тла фільму. Таким чином, подальший аналіз тембру альта в кіномузиці дозволить ще повніше розкрити його семантичну гнучкість та художню універсальність у сучасному аудіовізуальному просторі.

Висновки до розділу 1. У першому розділі було розглянуто тембр як багатопланове естетичне та семантичне явище, що виходить за межі суто акустичних параметрів. Аналіз досліджень показав, що тембр у сучасному музикознавчому дискурсі набув статусу значущого художнього елементу, здатного не лише збагачувати звукову палітру, а й формувати глибокі смислові структури в музиці.

Визначено, що в межах понятійно-категоріального апарату музикознавства тембр розглядається як семантичний знак, носій художнього змісту, пов'язаний із епістемологічними моделями інтерпретації (герменевтика, семантика, теорія змісту). Розкрито концепцію персоніфікації інструментального тембру, згідно з якою інструмент, зокрема альт, сприймається як музичний персонаж зі своїм характером, емоційним тембровим голосом і здатністю до символічного втілення ідей.

Особлива увага приділена альту, як носію унікального тембрового коду. Його історична еволюція, виконавські функції та гнучкість у музичному дискурсі

показують, що альт здатен реалізовувати широкий спектр художніх значень – від тембрового фону до виразного сольного голосу.

Загалом, підсумки розділу засвідчують, що тембр є не лише засобом вираження, а й структурним і змістовим елементом музики, а альт, завдяки своїй особливій тембровій природі, виступає повноцінним художнім агентом, здатним до смислової трансформації в різних жанрових та стилістичних контекстах.

РОЗДІЛ 2. ТЕМБР АЛЬТА У КІНОМУЗИЧНОМУ НАРАТИВІ ДЖОНА ВІЛЬЯМСА

2.1. Джон Вільямс: біографія, стильова палітра та композиторський почерк

Джон Вільямс (*John Towner Williams*), видатний представник американської кіномузики, народився 8 лютого 1932 року в районі Флашинг, Квінс (Нью-Йорк, США). Батько Джона був джазовим барабанщиком, що з раннього віку вплинуло на формування музичних орієнтирів майбутнього композитора. У дитячі роки родина переїхала до Лос-Анджелеса, де Дж. Вільямс продовжив займатися музикою, опановуючи фортепіано та трубу. У 1951 році, будучи призваним до лав Військово-повітряних сил США, він долучився до оркестру як піаніст і трубач, а також почав писати музичні твори для військового ансамблю. Під час служби, зокрема на базі у Сент-Джонсі (Ньюфаундленд), Дж. Вільямс отримав замовлення на створення музики до документального фільму про туризм у регіоні. За власним визнанням, саме ця подія стала першою точкою дотику композитора з кіноформатом. Оскільки він не мав досвіду у створенні оригінальної музики для кіно, основою для роботи послужили аранжування на традиційні народні мелодії Ньюфаундленду.

Після завершення військової служби Дж. Вільямс вступив до Джульярдської школи, де вивчав гру на фортепіано, паралельно виступаючи в джазових клубах Нью-Йорка. У 1955 році він повертається до Лос-Анджелеса, де працює як студійний піаніст, виконуючи партії у саундтреках таких

композиторів, як Джеррі Голдсміт, Елмер Бернстайн і Генрі Манчіні. Цей період став важливим для його професійної орієнтації: поступово він почав писати окремі музичні фрагменти до фільмів, а з кінця 1950-х років – повноцінні композиції для телесеріалів, серед яких «Острів Гілігана» (*Gilligan's Island*) та «Загублений у космосі» (*Lost in Space*) (Barton, 2013). Його кар'єра стрімко розвивалась: у 1960-х роках Дж. Вільямс створює музику до телевізійних шоу, а згодом і до художніх фільмів.

Проривним став 1975 рік, коли він написав саундтрек до фільму «Щелепи» (*Jaws*) режисера Стівена Спілберга. Ця робота принесла йому перший «Оскар» та започаткувала одну з найуспішніших колаборацій у кіноіндустрії. З того часу Дж. Вільямс написав музику майже до всіх стрічок С. Спілберга, включно з такими культовими фільмами, як «Близькі контакти третього ступеню» (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), «Інопланетянин» (*E.T.*, 1982), «Парк Юрського періоду» (*Jurassic Park*, 1993), «Список Шиндлера» (*Schindler's List*, 1993), «Спіймай мене, якщо зможеш» (*Catch Me If You Can*, 2002), «Мюнхен» (*Munich*, 2005), «Лінкольн» (*Lincoln*, 2012), а також усіма фільмами франшизи «Індіана Джонс» (*Indiana Jones*). У 2016 році С. Спілберг публічно визнав Дж. Вільямса найважливішим співавтором свого режисерського успіху.

Крім того, Дж. Вільямс тісно співпрацював із Джорджем Лукасом, створивши музику до всіх дев'яти фільмів саги «Зоряних Війн» (*Star Wars*). Його творчий доробок також включає саундтреки до стрічок «Супермен» (*Superman*, 1978), «Сам удома» (*Home Alone*, 1990), «Прах Анджели» (*Angela's Ashes*, 1999), перші три частини «Гаррі Поттера» (*Harry Potter*), «Мемуари гейші» (*Memoirs of a Geisha*, 2005) і «Викрадачка книг» (*The Book Thief*, 2013). Загалом композитор долучився до понад 100 кіно- та телевізійних проєктів, дотримуючись звички щоденної композиторської практики, яку сам вважав важливою умовою професійного зростання (Wilson, 2020 : 13).

Окрім роботи у сфері кіномузики, Дж. Вільямс активно творив для важливих національних подій, зокрема для церемоній Олімпійських ігор,

відкриття концертного залу *Disney Hall* та повторного відкриття Статуї Свободи. Як диригент, він очолював Бостонський поп-оркестр у 1980–1993 роках, а також виступав із Лондонським симфонічним оркестром і на сцені *Hollywood Bowl*.

Творчість Джона Вільямса можна умовно поділити на кілька періодів (Greiving, 2025):

- Ранні роки (1950–1970-ті): робота в якості аранжувальника, перші оркестрові твори, музика для телебачення та кіно.
- Золотий період (1975–1995): співпраця з Стівеном Спілбергом і Джорджем Лукасом, створення саундтреків до таких фільмів, як «*Star Wars*», «*Indiana Jones*», «*E.T.*», «*Jurassic Park*».
- Пізній період (1996–теперішній час): оркестрова музика, нові фільми («*Harry Potter*», «*Memoirs of a Geisha*», «*The Fabelmans*»), активна концертна діяльність.

Хоча Дж. Вільямс найбільше відомий як автор музики до фільмів, його творча спадщина охоплює широке коло жанрів. Це і саундтреки (понад 100 фільмів), концертні твори (концерти для скрипки, віолончелі, флейти, валторни, кларнета, туби), ораторії, кантати та симфонічні поеми. Композитор майстерно поєднує традиції академічної музики із сучасними тенденціями, зберігаючи баланс між пізнаваністю та мистецькою глибиною. Хоча Джон Вільямс не написав окремого концерту для альту, в його камерних композиціях та оркестрових фрагментах альт неодноразово постає в ролі соліста. Наприклад, в «Елегії для віолончелі з оркестром» (1997) альт часто дублює віолончель на октаву вище, що створює ефект тіньового голосу, посилюючи трагічний настрій. В альтовій партії часто використовуються діалоги з дерев'яними духовими, що особливо характерно для інтимної музики Дж. Вільямса.

Його стиль, незважаючи на багатогранність і глибоку освіченість у сучасних композиторських техніках, залишається яскравим прикладом неоромантизму. Музичні полотна Дж. Вільямса тяжіють до традицій

композиторів XIX століття, таких, як Р. Вагнер, особливо в аспекті оркестрової пишноти й використання лейтмотивної техніки. Сам Дж. Вільямс неодноразово наголошував на зв'язку між класичними зразками симфонізму та ранньою голлівудською музикою, зокрема творчістю Еріка Корнгольда та Алекса Нorsa (Wilson, 2020 : 14).

Музичний стиль Джона Вільямса вирізняється широким спектром інструментальних і гармонічних засобів. Його музика має чітку емоційну виразність, драматизм та використання розгорнутих оркестрових форм, властивих пізньоромантичному періоду. Водночас у його творчості відчувається вплив композиторів XX століття, таких як Ігор Стравінський та Арнольд Шенберг. Дж. Вільямс вміло поєднує класичні елементи з сучасними, створюючи унікальні оркестрові фактури. Його оркестровка багата на темброві контрасти, несподівані гармонічні ходи, а також ефектні використання духових та ударних інструментів. Часто Дж. Вільямс звертається до ладово-тональної системи, але не цурається модальності, полігармонії чи атональних вкраплень у драматичних сценах.

Однією з ключових рис композиторського почерку Дж. Вільямса є його вміння створювати впізнавані, мелодично виразні лейтмотиви. Він майстерно використовує техніку лейтмотиву, запозичену з традицій Р. Вагнера, надаючи кожному персонажу чи темі окреме музичне обличчя. Наприклад, «Тема Дарта Вейдера» з «Імперія завдає удару у відповідь» (також відома як *The Imperial March*) стала одним із найвідоміших музичних образів у світовій кіномузиці.

Ще однією характерною рисою є його здатність адаптувати музичну тканину під наратив фільму. Він досконало володіє мистецтвом синхронізації музики з відеорядом, що дозволяє підсилювати емоційне сприйняття подій. Дж. Вільямс вміє балансувати між музичною автономією і функціональністю, завдяки чому його композиції успішно звучать як у контексті фільму, так і в концертному виконанні. Цікавим є спостереження: «Вільямс працює у традиційному стилі: він пише музику вручну, використовуючи олівець і папір, а

потім записує її з великим оркестром. ... Власним стилем, жанровою типізацією, спеціальним музичним втіленням конкретних сценічних ситуацій, яким, як правило, відповідають певні музичні стилі, використанням афективних властивостей музики, експериментуванням з оркестром і хором відзначається komponування для кіно видатного сучасного композитора Джона Вільямса, який покладається на владу образу, енергію, ритм фільму, турбується про зв'язок звукової мови і динаміки зорового образу, майстерно оркеструючи й лейтмотивно організуючи геніально прості мелодії» (Музика в кіномистецтві, 2025).

У контексті кіномузики постійно точиться дискусія щодо меж між авторським самовираженням композитора та його функціональною роллю в обслуговуванні екранного образу. Особливо актуальним це питання стає у випадку з такими потужними індивідуальностями, як Джон Вільямс, чия музика має яскраво впізнаваний стиль, але водночас бездоганно інтегрується у структуру фільму. Саме тому варто звернути увагу на позицію, яка окреслює фундаментальну установку щодо природи кіномузичного процесу: «Композиторам не дозволяється вносити свою індивідуальність у музику до фільму, тому що музика до фільму – це не про їхню індивідуальність; музика до фільму повинна повністю і бездоганно служити фільму або сцені, діям, подіям, персонажам, обставинам і динаміці фільму або п'єси» (Негреску, 2022). Ця думка підкреслює ключовий принцип кіномузики як прикладного мистецтва, її повну підпорядкованість драматургії та візуальному наративу. Незважаючи на яскраво виражений стиль і високу технічну майстерність, Дж. Вільямс не прагне до демонстрації індивідуального «я» у своїх партитурах. Натомість його оркестрова мова, включно з вибором таких тембрових засобів, як альт, завжди працює на посилення психологічного та емоційного змісту фільму. Тембр альту у цьому контексті функціонує не як прояв авторської експресії, а як засіб глибшої ідентифікації глядача з персонажем, інструмент емоційного занурення, органічно вписаний у цілісну систему візуально-звукової взаємодії.

Персоніфікація тембру у Дж. Вільямса це приклад того, як індивідуальність композитора проявляється не через протиставлення фільму, а через його глибоке художнє співпереживання.

2.2. Темброва драматургія альта у саундтреках Дж. Вільямса

Темброва драматургія та оркестровка є взаємопов'язаними складовими музичної композиції, які особливо важливі у кіномузиці, де звуковий матеріал відіграє не декоративну, а смислову функцію. Оркестровка виступає технічним процесом, що охоплює розподіл музичного матеріалу між інструментами, вибір регістрів, артикуляцій і фактур, тоді як темброва драматургія має на меті створення емоційно-психологічного ландшафту твору за допомогою зміни, контрасту та розвитку тембрів. Між цими поняттями існує тісний зв'язок: темброва драматургія задає художній вектор, а оркестровка є інструментом його реалізації. У цьому контексті оркестровка не є нейтральною або суто технічною сферою; вона виконує функцію художнього висловлювання, формуючи «темброві вузли» напруження й розв'язання. Наприклад, поява сольного альта в момент психологічного мовчання або вступ низьких струнних під час драматичної кульмінації, це не суто звукові ефекти, а цілеспрямовані драматургічні жести. Тембр інструмента може виступати маркером певного персонажа, емоційного стану чи концептуальної ідеї, повторюючись як лейттембр або формуючи унікальний музичний простір сцени.

Джон Вільямс відомий тим, що оркеструє свої твори одночасно з написанням мелодичного матеріалу, тобто чує майбутнє звучання вже на стадії композиторського задуму. Це означає, що темброві рішення закладені у саму структуру твору, а оркестровка не є післякомпозиційним етапом, а рівнозначною складовою музичного висловлювання. Отже, оркестровка є технічною основою тембрової драматургії, тоді як темброва драматургія – її художнім смисловим наповненням. Їхнє співвідношення у творчості Джона Вільямса демонструє, що

навіть на рівні окремого інструмента, зокрема альт, можуть реалізовуватись складні емоційні стани, внутрішні діалоги й глибинні підтексти кінорозповіді.

Дисертація Девіда Вілсона (Wilson, 2020) надає цінні дані про принципи оркестровки, які використовує Дж. Вільямс, зокрема про техніку дублювання. У професійній оркестровій практиці нерідко зустрічається ситуація, коли партія дублюється на двох або більше споріднених інструментах. Така техніка, відома як дублювання (англ. *doubling*), використовується здебільшого з метою розширення тембрової палітри оркестру. Наприклад, коли композитор прагне отримати темброве забарвлення гобоя, але певна фраза знаходиться нижче межі його діапазону, на виконання цієї частини партії можуть спрямувати англійський ріжок – інструмент тієї ж групи подвійної тростини, але з нижчим регістром. У загальному оркестровому контексті також поширені такі дублювання: друга флейта виконує партії пікколо або окремо запрошується музикант, який грає на обох інструментах; аналогічно з бас-кларнетистами, які

можуть змінювати кларнети у різних строях (B ♭, E ♭). Такі дублювання характерні не лише для духових, а й для струнно-смичкових груп, хоча й реалізуються переважно через розподіл функціональних ролей. Зокрема, у творчості Джона Вільямса зустрічаються приклади, коли альтова партія виконує темброву функцію дублювання між віолончеллю і другою скрипкою, забезпечуючи м'який перехід між регістрами та психологічну глибину образу. Таке використання альту як «містка» між голосами надає оркестру особливої густини і камерної теплоти. Джон Вільямс широко використовує ці прийоми дублювання у власних оркеструваннях, прагнучи до максимальної гнучкості й кольорової насиченості музичної тканини.

В тій же дисертації читаємо: «Вільямс не лише створив одні з найвпізнаваніших музичних тем у кіно за останні п'ятдесят років, а й сформував навколишнє музичне середовище, яке ці теми підтримує і розкриває. Аналіз його партитур свідчить про те, що оркестрування Вільямса таке ж креативне, як і самі мелодії, які вони супроводжують. Подібно до того, як композитор “чує”

гармонічний супровід до створюваної мелодії, Вільямс одночасно формує й оркестрову концепцію: ці два процеси для нього нерозривні. Іншими словами, він чує бажане оркестрування в процесі написання мелодії» (Wilson, 2020 : 20). Ця цитата є надзвичайно цінною для глибшого розуміння композиторського методу Джона Вільямса, особливо в контексті дослідження персоніфікації тембру альту в його кіномузиці. З огляду на наведені слова, можна зробити висновок, що оркестрова палітра Дж. Вільямса це не вторинний шар, який «наноситься» на вже написану мелодію, а органічна частина цілісного музичного мислення. Саме тому вибір інструментів, зокрема альту, не є випадковим або лише технічно обумовленим, а є свідомим художнім рішенням, що виконує і драматургічну, і емоційну функцію.

Альт у такій системі оркестрового мислення стає не просто «заповненням середнього регістру», а виразним носієм образу, що персоніфікує психологічний стан героя, ситуаційне напруження або міжперсонажну взаємодію. Таким чином, ідея нерозривності мелодії й оркестровки у Дж. Вільямса дозволяє трактувати тембр як повноцінний семантичний елемент, зокрема у функції персоніфікації, що й стає предметом цього магістерського дослідження.

Окрему увагу в контексті персоніфікації тембру заслуговує роль альту як своєрідного «внутрішнього голосу» або «голосу тіні» персонажа. Завдяки своїм акустичним властивостям: теплоті, м'якості, середньому регістру й здатності зливатися або, навпаки, легенько виригати з фактури, альт часто функціонує як емоційний резонатор підповерхневих станів, прихованих переживань, неартикульованих слів і приглушених думок. У кіномузиці Джона Вільямса ця функція простежується особливо виразно. Альт не займає провідного положення в мелодичній лінії, проте з'являється у критичних емоційних вузлах, у моментах втрат, згадок, сумнівів, внутрішніх конфліктів. Тембр альту в таких епізодах несе навантаження особистого, глибоко інтимного звучання, часто контрастуючи з масштабним оркестровим контекстом. Наприклад, у темі Сіріуса Блека з «Гаррі Поттера і В'язня Азкабану» Дж. Вільямс використовує альт (в окремих

фрагментах) як носія спогадів і втраченої батьківської присутності. Інструмент звучить ізольовано, часто в супроводі арфи або флейти, що створює ефект камерного, внутрішнього монологу героя. Подібне можна спостерігати і в «Списку Шиндлера», де альт хоч і не домінує, та все ж підтримує настрій безмовної скорботи, функціонуючи як звукова емпатія до страждань, які не мають голосу. Отже, навіть у відсутності виразних сольних фрагментів, персоніфікація тембру альту у Дж. Вільямса виявляється через його психологічну функцію: альт звучить тоді, коли персонаж мовчить, але емоційно переживає. Це дозволяє трактувати інструмент як медіатора між внутрішнім і зовнішнім, як інструмент, що озвучує «тіньову сторону» людських почуттів, тиху, але не менш промовисту. Практика оркестровки Дж. Вільямса дозволяє трактувати тембр альту як семантично навантажений елемент, що постає не тільки як забарвлення, а як самодостатній носій емоційної пам'яті, психологічної глибини та внутрішньої мовчазної рефлексії персонажів.

Як зазначає дослідник музики «Зоряних воєн» Олександр Островський: «традиційно музика до жанру sci-fi користувалася б мовою, натхненною музичним модернізмом XX століття – атональністю, дванадцятитонною технікою, алеаторичною музикою і т. п. – або ж використовувала б електронні інструменти, тембри чи навіть конкретну музику для забезпечення музичного еквіваленту футуристичних чи гіпертехнологічних світів. Однак Джон Вільямс у роботі над «Зоряними війнами» обрав цілковито інший вектор: він свідомо звернувся до ресурсів симфонічного оркестру, зосередившись на його тембровій виразності та стилістичних архетипах, знайомих широкій аудиторії» (Островський, 2021). Попри наявність зовнішніх атрибутів наукової фантастики, таких як роботи, зорельоти чи лазерна зброя, «Зоряні війни» у своїй сутності більше тяжіють до жанрового синтезу: тут відчутні елементи вестерну, казки, авантюрного фільму та навіть оперного театру. Модерністські тенденції, типові для sci-fi кіномузики того часу, були принципово відкинуті. Джордж Лукас ще на етапі тимчасового монтажу підкреслив своє бажання уникнути

експериментального звучання, запропонувавши орієнтацію на романтичну оркестрову традицію Голлівуду, зокрема на спадщину Еріка Вольфганга Корнгольда (Там само).

Сам Дж. Вільямс згадував, що орієнтувався на «оперність із теплим театральним забарвленням», яка була характерною для Е. Корнгольда. Він пояснював, що вибір традиційної, навіть архаїчної музичної мови був глибоко продуманим: при повній новизні візуального світу глядач мав отримати емоційне відчуття знайомого. «Музика до фільму дуже нефутуристична... Вона не описувала *terra incognita*, навпаки – долучала нас до знайомих емоцій... що для мене як музиканта означало звернення до ідіом XIX століття, до Вагнера й подібного», – зазначав Дж. Вільямс (Там само).

Реалізація подібної симфонічної ідеї потребувала найвищого рівня виконавства. Для запису було залучено Лондонський симфонічний оркестр – один із провідних колективів Європи. Важливу роль у досягненні глибини й просторової якості звуку відіграли технологічні новації, зокрема система *Dolby Stereo*, яка забезпечила виняткову деталізацію аудіоматеріалу. Завдяки цьому Дж. Вільямсу вдалося відродити традиції симфонічного оркестру як головного інструмента кінооповіді в нову епоху. Його музика довела, що класична голлівудська оркестрова модель не лише зберігає свою естетичну актуальність, а й може бути повноцінним комерційним успіхом на рівні популярної музики як за впливом, так і за прибутковістю саундтреків.

Струнна група відіграє фундаментальну роль у композиторському стилі Джона Вільямса. Він активно використовує скрипки, альти, віолончелі та контрабаси для створення емоційної атмосфери, динамічної напруги, колористики. Дж. Вільямс часто будує форму на контрасті між легкими, ніжними фразами у високих регістрах і глибокими, насиченими гармоніями в середньому та нижньому регістрах, де альт відіграє ключову роль.

На відміну від традиційного підходу, де альт зводився до ролі гармонічного «прошарку», у Дж. Вільямса він набуває більш індивідуалізованого звучання.

Композитор звертається до його виразного тембру як до засобу поглиблення драматургії, особливо у сценах внутрішньої боротьби, ностальгії або меланхолії. Альт у музиці Джона Вільямса виконує кілька важливих тембрових функцій:

- Сполучна ланка між скрипками і віолончелями. Його середній регістр забезпечує плавний перехід між високими і низькими голосами.
- Гармонічне ущільнення. Альт часто подвоює внутрішні голоси акордів, надаючи їм більшої глибини і щільності.
- Сольний голос. У ряді епізодів альт виступає як носій виразної мелодичної лінії, особливо у камерних сценах чи в темах, пов'язаних з трагічним підтекстом.
- Ефект «драматичної тіні». Дж. Вільямс застосовує альт у нижньому регістрі для створення тривожного чи містичного фону, наприклад, у фільмах «Гаррі Поттері» або «Зоряних війнах».

Однією з ключових особливостей музики Джона Вільямса є її здатність передавати найтонші відтінки емоцій. Альт, зі своїм тембром, який знаходиться між скрипкою і віолончеллю, виконує унікальну роль – він здатен одночасно бути і ніжним, і глибоким, і навіть тривожним.

2.3. Аналіз партитур кінострічок: «Зоряні війни», «Гаррі Поттер», «Парк Юрського періоду», «Список Шиндлера»

У творчості Джона Вільямса особливе місце займає інструментальна персоніфікація, тобто асоціювання певного тембру з конкретними персонажами, емоціями чи ідеями. Один з найбільш глибоких і водночас недооцінених прикладів такої персоніфікації це використання альту. На відміну від скрипки, яка традиційно асоціюється з піднесеною емоційністю, або віолончелі, що втілює глибокий ліризм, альт займає проміжну позицію, поєднуючи теплоту, м'якість і внутрішню напругу. Дж. Вільямс чудово розуміє ці властивості інструмента і

використовує їх для створення персонажів із прихованими конфліктами, емоційною глибиною або драматичним розвитком.

«Зоряні війни»: «Імперський марш» (див. Додаток 1)

Імперський марш (*The Imperial March*), або тема Дарта Вейдера, це шедевр Джона Вільямса, створений для фільму «Зоряні війни: Імперія завдає удару у відповідь» (1980). Композиція в тональності g-moll поєднує елементи військового маршу з драматичними, хроматичними мотивами, що символізують могутність, невідворотність і зло Імперії. Структура маршу проста, але ефективна: вступне остінато (ритмічний ріф), основна тема з п'ятьма короткими ідеями, розвиток з контрмелодіями та яскрава кульмінація. Оркестровка включає струнні, мідні, дерев'яні духові та перкусію, де мідь домінує в мелодії, а струнні, зокрема альти, забезпечують фактурну повноту, гармонічне наповнення та емоційну глибину. Альт тут не є сольним інструментом, але він ключовий у внутрішніх голосах, контрапунктах та гармонічній підтримці. Теплий альтовий тембр у середньому регістрі виражає антропоморфну сутність – «тіньового антипода Імперії», що додає психологічної загрози, роблячи музику не просто потужною, а навіть маніпулятивною.

Тема маршу – це мотив влади та долі: остінато символізує нестримний рух, а основна мелодія – впевненість зла в своїх силах. Альти додають специфічного тембрового шару, роблячи звук «темним і зловісним» через низький регістр. Альти грають внутрішні голоси акордів, які створюють терпкі дисонанси, створюючи різке, напружене, «скреготливе» враження. Наприклад, у вступному остінато Імперського маршу в момент, коли звучить акорд Ебмінор (мі-бемоль – соль-бемоль – сі-бемоль), альти грають ноту ля натуральну (А). Ці дві ноти (А і Вb) звучать водночас, утворюючи один із найгостріших дисонансів. Саме ця мала секунда дозволяє «Імперському маршу» звучати так зловісно і «механістично-зло». Без цього півтонового тертя марш був би просто похмурим мінорним маршем, а з ним він викликає фізичне відчуття загрози.

Ритм «Імперського маршу» відзначається різкими пунктирами з акцентами на сильних долях, а також синкопами. Альти дублюють низькі струнні або грають в октаву нижче скрипок, додаючи «механізовану регламентацію». Альти роблять ритмічне остінато «пульсуючим», як серце машини Імперії. Без них фактура була б порожньою – вони з'єднують низькі та високі регістри. Альти забезпечують «глибину» – в низьких регістрах струнних вони додають характеру загрози, контрастуючи з міддю.

Тембр альту теплий, оксамитовий, з резонансом на струнах С та G, у марші набуває бойового характеру завдяки низьким регістрам та дисонансам. Він не яскравий, як скрипка, але пронизливий, додаючи «тонке тепло» середньому голосу. Це робить альт ідеальним для передачі «прихованої загрози», на відміну від відкритої агресії міді.

Стосовно персоніфікації альт постає як хитрий радник Дарта Вейдера, не головного тирана, але того, хто шепоче інтриги, маніпулюючи з тіні. Його теплий, але «темний і зловісний» тон нагадує голос, що манить у пастку: м'який оксамит на поверхні, але з гострим краєм, ніби отруєний кинджал. У контрапунктному мелодичному матеріалі альт «підкрадається» висхідними гаммами, контрастуючи з низхідною основною мелодією, ніби інтриган, що плете сіті долі. Дисонанси, які утворюються за рахунок альтової партії, роблять загальне звучання спотвореним, ніби скрегіт шестерень долі, де ми зображується не чисте зло, а зіпсована елегантність, що робить Імперію привабливою в її пихатості.

Резюмуємо, що в «Імперському марші» тембр альту уособлює тепло, що маскує зловісне походження, що на нашу думку можна трактувати як відлуння британських імперських маршів (Е. Елгара чи У. Уолтона), де Дж. Вільямс додає національного характеру та імперіалізму. Альт поєднує загрозу з церемоніальною величчю, роблячи музику психологічно страшною, одночасно за рахунок тембру малюючи «могильний спокій», маніпулюючи слухачем на боці лиходіїв.

«Тема мастера Йоди» (див. Додаток 2)

Тема складається з трьох розділів: *Più Mosso* → *Tempo I, Andantino Semplice* і *a tempo*. Музичний матеріал насичений авторськими вказівками, такими як: *pizzicato, arco, divisi, non tremolo, rallentando, poco rallentando*. Динаміка розвивається хвилеподібно з поступовим нарощуванням, кульмінацією і спадом напруги (*mf* → *f* → *p* → *pp*). Такий драматургічний профіль робить тему «людяною»: від впевненого вислову до внутрішньої, тихої рефлексії. В альтовій партії є як однотонні протяжні ноти (довгі звуки як гармонічне наповнення), так і короткі фрази у низькому та середньому регістрах. Роль альтової партії можна охарактеризувати як функціональну. У багатьох місцях альт виконує зв'язкові довгі ноти або помірні мелодичні лінії, які підкреслюють гармонічний фундамент задля підтримки головної теми. В окремих фразах альт виконує короткі мелодичні хвилеподібні мотиви, підкреслюючи основну тему, іноді даючи контрапункт чи ефект відлуння. Використання *pizzicato* на початку Теми (*Più Mosso*) надає оркестровій фактурі об'ємності, збагачує загальне звучання. Емоційне наповнення співвідноситься із характером головного персонажа: мудрий мастер Йода потребує темпової неспішності, м'якого тону, питальних інтонацій, поваги до пауз, легкої іронії і спокою. Альт композитор задіює саме в середньому та низькому регістрах, що забезпечує загальному звучанню теми теплий тембр камерного ліризму. Партія альту часто підкреслює внутрішні гармонічні голоси фактури, наприклад, утримує терції чи квінти, що координуються з верхніми голосами (скрипки, флейти) і низом (віолончелі/контрабаси). Коли тема досягає кульмінації, альт через подвійні ноти підсилює наростання динаміки.

Цікавим видається те, що в момнетах пауз і темпових розширень, саме альту довірені всі підготовки до змін темпу і характеру. Через часті *rallentando, ritenuto, diminuendo* немає жорстких каденцій – все «розчиняється» у просторі.

Альт тут грає роль «повільного зникнення» гармонії та поступового розм'якшення звуку.

В цій темі партія альту гармонійно співпрацює з іншими оркестровими групами. Так, наприклад, *divisi* в альтовій партії підсилюють оркестрову палітру без зайвої густини. Альт часто діє разом із віолончеллю як середній голос між верхніми дерев'яними і струнними та контрабасом, що створює «місток» гармонії. Альт додає «землистості» й теплоти, що пасує образу Йоди, домінує не блискуча яскравість, а затишна глибина

У представленому уривку альт виступає у кількох різних тембрових ролях. «Тема мастера Йоди» побудована на багат шаровій оркестровці Джона Вільямса, де жоден голос не грає «одну роль» весь час. Основна роль альту – традиційна – тепло середнього голосу. Його камерний, оксамитовий тембр дозволяє створити образ мудрого і спокійного наставника. Застосування композитором штриху *non tremolo* в партії альту в середньому розділі форми сприяє винятковій чистоті звуку без вібратор і хвилювань.

Що стосується гармонічної складової, то у багатьох місцях альт тримає квінту або кварту стосовно основного басу чи мелодії. Це характерно для «героїчної» стилістики Дж. Вільямса і водночас для містичної атмосфери Йоди. Саме ці інтервали резонують з образом мудрості, «стародавності», що походить ще від григоріанського хоралу. Коли в партії альту з'являються мелодичні лінії, вони розгортаються за рахунок плавного секундого руху, що створює відчуття роздуму, мудрості, м'якості. А коли альт виконує сексти (вертикально або в діалозі з іншими голосами), звучання стає більш «пісенним», людським.

Резюмуємо, що в цій темі альт є не просто середнім голосом. Саме його тембр створює необхідну для образу Йоди мудрість: м'які секстові та терцієві ходи роблять тему глибоко емоційною і камерною, квартові та квінтові структури дають відчуття величної простоти. Теплий, некрикливий, спокійний тембр альту відображає стриманий, але сильний характер персонажа.

«Зоряні війни»: атака клонів. Тема «Крізь зірки» (див. Додаток 3)

«Крізь зірки» Джона Вільямса – це любовна тема з фільму «Зоряні війни: Епізод II Атака клонів», присвячена стосункам між Анакіном Скайвокером та Падме Амідалою. Твір написаний у стилі романтичної оркестрової музики, з елементами трагедії та меланхолії, в тональності ля мінор (A minor), в характері *cantabile*, що підкреслює ліричність та емоційну глибину. Альт грає важливу роль у розвитку теми, часто виступаючи як підтримуючий голос або носій мелодії, що додає твору теплоти та інтимності.

Твір структуровано як варіації на основну любовну тему, з вступом, розвитком, кульмінацією та кодою. Альт не є солістом протягом усього твору (основна мелодія часто довіряється гобою, валторнам чи скрипками), але він активно задіяний в гармонічній підтримці, контрапунктах та епізодах, де мелодія переходить до нижніх струнних. У вступі (такти 1–8) альт починає з довгих нот, створюючи фон для арфи та фортепіано. У такті 3 альт грає низхідну фразу з елементами хроматизму, що нагадує зітхання. Це не головна тема, але підготовка до неї, де альт додає глибини струнній секції. Він дублює частини мелодії віолончелей, але з вищою теситурою, створюючи ефект діалогу між струнними.

В основній темі (такти 5–20) альт бере на себе частину мелодії, особливо в тактах 9–13, де грає ліричну лінію з динамікою від *pp* до *p*. Альт не виконує соло, але його партія виразна, з легато та портаменто, що підкреслює емоційну напругу. У тактах 14–18 альт переходить до контрмелодії, контрастуючи з верхніми струнними. Поступово альт стає активнішим у середньому регістрі (такти 22–52). Він грає *pizzicato* з *arco* переходами, додаючи фактурний контраст. У тактах 35–40 альт дублює тему валторни, але з теплішим звучанням, вводячи елементи трагедії через мінорні гармонії. В тактах 42–50, позначених *Appassionato* альт грає пристрасну варіацію теми, з динамікою *f* і *tremolo*, що створює напругу. У тактах 84–101 альт бере участь у повному оркестровому звучанні, граючи акорди та мелодичні фрагменти. В тактах 113–138 альт повертається до вступної ідеї, з довгими нотами на *pp*, зникаючи в *diminuendo*,

що символізує розлуку. Загалом, альт не домінує, але його теми – це варіації основної мелодії, з фокусом на емоційній глибині. Він часто грає в унісон з віолончелями або контрапункт до скрипок, що робить його «мостом» між верхніми та нижніми струнними.

В цьому творі Джон Вільямс використовує альт в середньому та нижньому регістрах (часто на струнах C і G), що створює відчуття інтимності та смутку. Динаміка варіюється від *pp* для ніжних моментів до *f* для пристрасних піків. Звучання альтів є «оксамитовим» і емоційним, з вібрато, що додає людського тепла. Дж. Вільямс майстерно персоніфікує інструменти, і альт тут уособлює «людський» аспект любові – її вразливість, глибину та трагедію. Згідно з нотатками композитора в партитурі, тема виражає «гріх і трагедію розлуки» в коханні Анакіна та Падме, забороненому соціальними нормами. Тембр альту, теплий і меланхолічний, персоніфікується як «голос душі» Анакіна – темний, пристрасний, з відтінком передчуття долі (хроматизм і низхідні лінії символізують падіння). Альт ніби «розповідає» про внутрішній конфлікт: тепла вібрація – це ніжність, а нижні ноти – передвістя темряви (як перехід Анакіна до темної сторони). У порівнянні з яскравою скрипкою (Падме, чиста любов) чи глибокою віолончеллю (трагедія), альт – це посередник, що уособлює заборонене бажання, яке перетинає зірки, що робить його звучання антропоморфним, ніби зітхання закоханого, повне надії та болю.

«Гаррі Поттер та філософський камінь». «Тема Гедвігі» Темброві функції альту зосереджуються переважно на заповненні гармонічної середини між скрипками і віолончелями, або дублюванні мелодичної лінії, коли вона проводиться у англійського ріжка або фаготів. Альт задіює переважно середній і нижній регістри, що надає тембру теплоти, глибини та легкого меланхолійного забарвлення. В поєднанні з тембрами дерев'яних духових темб альту дозволяє посилити необхідну загадковість і казковість теми. Тембр альту додає емоційної глибини – він ідеально підходить для передачі чуттєвості, таємничості та легкого сумуючого відтінку. У поєднанні з челестєю та арфою альт створює «магічну»

фактуру, що асоціюється зі світом Гаррі Поттера. В цій темі альт виконує декілька ролей: створення та підтримка гармонічного фундаменту, заповнення акустичного простору між яскравими скрипками та глибокими віолончелями/контрабасами, створення руху там, де верхній голос веде повільну мелодію.

Тембр альту не виступає наперед, а розчиняється в загальному оркестровому пласті, створюючи основу для мелодії, яка з'являється спочатку у скрипок, а потім у дерев'яних духових. В цифрі 75 партитури, коли основну тему проводять валторни, саме альтам довірено за рахунок ритмічної активності імітувати неспокійний політ сови (див. Додаток 4). Теплий, м'який тембр альту додає невелику тривожність та заклопотаність темі. В розвиваючому розділі форми часто використовується прийом, коли альт і віолончелі створюють «пульсуючий» фон з повторюваних нот та коротких мотивів. Це створює гармонічну напругу і підготавлює до кульмінаційних моментів. Альт безпосередньо формує бас-гармонічну основу разом з низькими струнними інструментами. Його звучність стає більш насиченою та емоційною. Тембр альту, поєднаний з віолончелями, надає звучанню емоційної ваги та глибини. Характерне для Дж. Вільямса використання мінорних ладів зі зміненими ступенями (наприклад, мелодійний мінор) часто підкреслюється саме нотами, які тримає або розгортає альт. Саме альт є носієм цих чарівних альтерацій (див. Додаток 5).

У вступних частинах тембр альту створює атмосферу очікування і загадковості. В середині теми, завдяки ритмічним фігурам, тембр додає музиці внутрішньої енергії. В кульмінаціях, поєднуючись з іншими інструментами, альт надає звучанню епічного характеру. Отже, партія альту у «Темі Гедвіги» – це майстерний приклад того, як середній голос оркестру може бути не менш важливим, ніж мелодія. Альт не лише супроводжує, він є активним творцем оркестрового кольору, ритмічної пульсації та емоційного настрою. Джон Вільямс використовує теплий, трохи меланхолійний тембр альту, щоб оживити

магічний світ Гаррі Поттера, зробивши його глибоким, дихаючим і неймовірно захопливим.

«Гаррі Поттер та в'язень Азкабану»: тема «Вікно в минуле»

(див. Додаток 6)

«Вікно в минуле» – це одна з найбільш емоційних та інтимних тем Джона Вільямса до «Гаррі Поттера», і вибір альту в якості солюючого інструмента тут є геніальним з погляду тембрового рішення. Композитор обрав альт не випадково. На відміну від скрипки, яка має яскравий та блискучий звук, або віолончелі, яка звучить густо і басисто, альт знаходиться посередині. Тембр альту в цьому регістрі часто порівнюють з людським голосом (близьким до контральто або тенора), що надає музиці характеру особистої сповіді. Альт має природну «матово-оксамитового» забарвлення. Його звук ідеально передає відчуття чогось давнього, забутого, трохи сумного, але теплого – саме те, що відчуває Гаррі, думаючи про батьків.

Мелодія написана переважно в середньому регістрі інструмента. Вона не піднімається надто високо, де звучання альту може ставати напруженим, і не опускається на найнижчу струну «До» занадто часто, де звук стає трохи грубим. Таке регістрове рішення дозволяє зберегти м'якість звучання. Авторська ремарка *tenderly* (ніжно) є ключовою для виконавця. Це означає використання м'якої атаки смичка без різких акцентів і плавного вібрато. Темп теми досить повільний, що дає час кожній ноті «розкритися». Альтист має тягнути звук, створюючи ефект безперервної лінії. Цікавим видається почергова зміна розміру з 6/8 на 9/8 і знову 6/8. На нашу думку це створює ефект «плаваючого» часу. Ритм не квадратний, він нагадує дихання або коливання маятника, що додає тембру відчуття невагомості, ніби спогад, який не можна вхопити.

Тема починається в тихому нюансі, не на повну силу, що одразу занурює в інтимну атмосферу. В партії альту доволі багато позначок *crescendo* та *diminuendo*, що можна вважати імітацією людського дихання. Альтист повинен

«надувати» фразу в середині і стишувати її в кінці. Це додає звуку життя, він не залишається статичним.

До цифри 14 тональність зберігається з одним бемолем (фа мажор / ре мінор, що тяжіє до дорійського ладу). Звучання більш загадкове, містичне, сумне. З цифри 14 тональність змінюється на дієзну – Ре мажор. Відбувається певний тембральний зсув: звук стає світлішим, теплішим і більш відкритим. Бемольні тональності на струнних інструментах звучать менш резонансно, більш глухо і інтровертно, оскільки відкриті струни інструмента резонують менше. Це створює відчуття меланхолії, таємниці, туману. В емоційному забарвленні це є моментом надії або «світлого смутку». В дієзному Ре мажорі інструмент починає вібрувати всім корпусом. Тембр стає теплим, відкритим, сонячним. Це момент, коли спогад стає яскравим і живим, «вікно» відкривається повністю.

Коли ми говоримо про тембр альту у цьому конкретному творі, ми говоримо не лише про м'якість, а про дуже специфічні акустичні фарби, які Джон Вільямс (і виконавець) використовують, щоб створити ефект старовини та магії. Альт має імітувати естетику тембру дерев'яних духових. А вказівка *slowly and tenderly* та динаміка *mp* підказують виконавцю грати смичком ближче до грифу (*sul tasto*). При грі біля грифу зменшується кількість високих обертонів (тієї самої скрипкової різкості). Звук стає матовим, дихаючим, з домішкою повітря, що краз і наближає струнний інструмент до звучання дерев'яних духових. Професійний альтист у цій частині буде максимально уникати відкритої струни Ля (найтоншої та найяскравішої). Вона звучить надто «металево» і сучасно для даної музики. Ноти, які можна було б зіграти на струні Ля, тут вірогідно гратимуться у вищих позиціях на струні Ре. Коли струна товстіша, але затиснута високо (укорочена), тембр стає густішим, наче «вкритим вуаллю». Це створює той самий ефект «Вікна в минуле», де звук ніби долинає крізь товщу часу, він не є безпосереднім чи кричущим.

Характер мелодії вимагає від альтиста специфічного вібрато: на початку потрібне «вузьке» і трохи сповільнене вібрато. Це додає звуку «крихкості» і

невинності. В кульмінаціях вібрато стає ширшим, насичуючи тембр теплотою, імітуючи сплеск емоцій у людському голосі. Альт має унікальну форманту в районі 200-300 Гц, якої немає у скрипки. Це надає йому характерного «гугнявого» або «носового» відтінку (схожого на тембр гобою або англійського ріжка). Джон Вільямс використовує мелодичні ходи (наприклад, спадні терції в тактах 3-4), які в цьому регістрі альту підкреслюють «дерев'яну» гугнявість, що асоціюється зі старовинною, середньовічною музикою.

Отже, в цьому уривку тембр альту працює як емоційний провідник. Джон Вільямс використовує природну «хрипоту» та теплоту інструмента, поєднуючи її з плаваючим ритмом (6/8, 9/8) та ніжною динамікою, щоб створити музичний еквівалент пам'яті – чогось крихкого, давнього і глибоко особистого.

«Парк Юрського періоду», головна тема (див. Додаток 7) Альт у партитурі цього твору має одну з найбільш «людських» ролей серед струнних. Це не просто внутрішній голос – він функціонує як тембр «чистого подиву» та відкриття. У перших фразах (*Andante*, початкові 16 тактів) партія альту звучить дуже плавно, кантиленно, середнім і теплим регістром. Цей тембр символізує емоцію «дивовижного відкриття нового світу» – острів, юрські пейзажі, несподівана краса. Тембр альту не драматичний, не трагічний і не героїчний – це саме тепле захоплення. Коли з'являються більш протяжні легатні лінії з широкими інтервалами (такти 12–20), альт набуває характеру туги за загубленою епохою. Він звучить, як голос, що пам'ятає щось величне й давно втрачене. Альт контрастує з більш піднесеною мелодією скрипок. У кульмінаційних ділянках (такти 30–34, 41–47, 56–72) альту не превалюють, але підсилюють основну тему теплим середнім регістром, виконуючи терцієві ходи, пульсуючі фігури, внутрішні легато-відповіді. Тут тембр альту ніби теплий вітер серед масивного оркестрового звучання.

Дж. Вільямс майже завжди тримає альт у середньому регістрі, де він найприглушеніший і оксамитовий. Це робить його людино-подібним, емоційно щирим, не яскравим, але дуже виразним.

В тактах 41+, 55+, 70+ альт виконує рухливі фігури, схожі на шелест листя та легкий вітер, що створює природну замальовку. Тембр набуває «живої» енергії, але залишається теплим – це динаміка природи, а не механіки.

Альт виконує трирівневу гармонічну функцію: 1) знаходиться у терцієвих та секстових співвідношеннях зі скрипками, де терції створюють тепло, а сексти – ліричне світло. Юрський парк це історія про красу, що повернулась, а не про жах, тому вибір цих інтервалів ідеальний. 2) Типові для Дж. Вільямса кварто-квінтови конструкції створюють ефект широкого, відкритого простору, зображаючи панораму острова. Семантика квінт розкривається в образах природи, а кварт – задля ефекту позачасовості. 3) У тактах 60–75 альт грає хвилеподібні фігури на гармонічній основі, зображаючи рух природи, що створює відчуття живого середовища.

В «Парку Юрського періоду» альт то є спостерігачем, що не говорить, а слухає, то навпаки – оповідачем, що м'яко розповідає головну емоцію фільму: ностальгію і захоплення. Це голос, який «емоційно говорить», але без надриву, тепло і впевнено. Альт – це голос людського здивування перед величчю природи. Він тепло спостерігає, а не веде, він м'який, ностальгійний, але величний у підтексті, він голос пам'яті та благоговіння.

«Парк Юрського періоду», тема «Подорож на острів»

На відміну від головної теми, де альт часто грає ліричні середні голоси, у «Подорожі на острів» його функція значно ширша і динамічніша. Це пов'язано з тим, що твір має три основні емоційно-образні моделі: фанфарно-маршовий початок, широкий «героїчний» розліт теми та рухливі, майже натхненні природою арпеджіо та внутрішні хвилі. Альт в них виступає відповідно у трьох тембрових персоналіях: 1) Тембр гармонічного ядра (теплий і щільний). Альти

утворюють середній шар «оркестрового тіла». Їхній тембр не яскравий, але щільний, стабілізує вертикаль акордів та створює теплу «серцевину», на яку накладаються фанфари валторн і мелодія скрипок. 2) Тембр рухливої фактури (шістнадцятки, арпеджіо, хвилі). У середніх розділах, де оркестр переходить до моторики, альти грають стрімкі пасажі, утворюють пульсацію середини оркестру, створюють природну, «течійну» фактуру. У цьому образі альт звучить як природний «рух повітря» навколо масивних тем. 3) Тембр підсилювача кульмінацій (масивний і прямий). У кульмінаціях альти відіграють роль опорних тонів у густих акордах, вертикальних «стовпів» гармонії, тембрового ущільнення перед найвищими голосами (див. Додаток 8).

«Подорож на острів» має характерну для Дж. Вільямса оркестрову гармонію: використання мажора який, збагачується модальними нашаруваннями, акцентів на квартових опорах, та фанфарних ритмічних малюнків. Саме альт дає акордам «барвистості», особливо в розширених акордах. При переходах у нові тональні центри саме альти часто проводять спільні ноти, утримують опорні звуки та готують наступні акорди. В кіно музиці Дж. Вільямса це дуже важливо, він модулює плавно, і альт в цих переходах звучить непомітно, але структурно вирішально. Альт формує звуковий центр оркестру. Саме від нього залежить теплота вертикалі, плавність переходів, щільність tutti.

Партія альту у «Подорожі на острів» є прикладом однієї з найкращих оркестровок середніх голосів у кіномузиці. Вона виступає теплим центром акордової вертикалі, моторним механізмом у рухливих розділах, стабілізатором модуляцій, ліричним голосом у широких фразах, тембровим «клеєм», який робить звучання оркестру цілісним та величним. Усе це робить альт незамінним елементом образу «подорожі на острів»: величного, природного, повного очікування та внутрішньої енергії.

«Список Шиндлера»

В «Списку Шиндлера» альт виконує роль тіні або фундаменту. В цій партитурі альт не веде головну мелодію, але його тембральна функція є критичною для створення трагічної густини звуку. Без альтів скрипка звучала б занадто тонко і самотньо, альти додають звучанню тілесності і глибини (див. Додаток 9). В «Списку Шиндлера» Дж. Вільямс використовує альт, щоб заповнити простір між глибоким басом (віолончелі/контрабаси) і пронизливим плачем соло-скрипки. Партія альту написана переважно у малій та першій октавах, що задіює грудний регістр інструмента. Якщо скрипка це душа, що кричить, то альти це земля або тягар пам'яті, що її утримує. Тембр тут густий, матовий і позбавлений блиску. У початкових тактах (*Tempo I*) альти грають довгі витримані ноти (цілі та половинні), зв'язані лігами. Альти працюють у тісній зв'язці з кларнетами та фаготами. Завдання альтиста тут злитися з дерев'яними духовими. Використовується штрих *legato* з дуже повільним, майже непомітним вібрато. Звук має бути рівним, як горизонт. Це створює похмурий, статичний фон, на якому виділяється соло англійського різька, а згодом скрипки.

Коли тема повертається у *Tempo II* (такт 26), альти починають грати ритмічну фігурацію восьмими нотами. Це найважливіший момент для групи альтів. Тут потрібен штрих *détaché*, але дуже м'який (іноді позначається як *louré* або *portato*). Цей ритмічний малюнок нагадує серцебиття або схвильоване дихання. Тембр має бути темним і трохи глухим. Краще використовувати струни Соль і Ре, уникаючи яскравої струни Ля, щоб зберегти похмурий колорит соль-мінору. *Pizzicato* на альті звучить менш гулко, ніж на віолончелі, і більш матово, ніж на скрипці. Це створює ефект «цокання годинника» або кроків. Звук стає сухим, кістлявим, що різко контрастує з нескінченним звуком соло-скрипки. Це підкреслює вразливість і крихкість життя – ключову фабулу фільму.

У взаємодії із солюючою скрипкою альт працює на контрасті: середній регістр проти високого скрипічного, стримане вібрато на противагу яскравому вібрато у скрипки, плавний рух як контраст емоційним стрибкам скрипічної

партії, землистий тембр впротивагу сріблястоситі скрипки (див. Додаток 11). Ця різниця у тембрах дозволяє соло-інструменту парити над оркестром. Якби альти грали занадто яскраво або у високому регістрі, вони б «з'їли» високі частоти соло-скрипки.

Таким чином, у «Списку Шиндлера» альт виконує роль архітектурної акустики. На початку він створює туман, з якого виринає мелодія. В середині він створює пульс життя, який рухає трагічну тему вперед. У піцикато він підкреслює тишу і пустоту. Це ще один геніальний приклад того, як Джон Вільямс майстерно використовує природну «скромність» альту, щоб відтінити саяво головного героя (скрипки).

Висновки до розділу 2. Альт у творчості Джона Вільямса – не лише другорядний інструмент, а повноправний учасник формування музичної драматургії. Його темброва м'якість, гнучкість і глибина надають музиці Дж. Вільямса неповторного звучання. Композитор демонструє глибоке розуміння інструмента й розширює межі його оркестрового застосування, інтегруючи альт у сольні, колористичні й гармонічні функції.

Аналіз оркестрових партитур Джона Вільямса засвідчує високий рівень його оркестрового мислення. Альт у його музиці не лише технічна частина оркестру, а повноцінний виразник психологічного та емоційного змісту. Композитор показує інструмент у різних іпостасях: від приглушеного тремоло у трагічних сценах до сольного розгортання мелодії в камерних моментах. Таке трактування альту є рідкісним навіть серед сучасних академічних композиторів.

Завдяки Джону Вільямсу альт у кіно набув нового статусу – інструмента, що несе емоційне і символічне навантаження. Його використання надихнуло багатьох композиторів звернути увагу на середній тембр як потужний виразний засіб в кіномузиці. Технічна майстерність Дж. Вільямса у поєднанні з глибоким

розумінням тембрової палітри зробили альт невід'ємною частиною сучасного оркестрового саундтреку.

Персоніфікація тембру альту в музиці Джона Вільямса це тонкий і водночас надзвичайно виразний інструмент кінематографічного наративу. Альт часто не на передньому плані, але щоразу, коли звучить, ми відчуваємо: щось важливе, глибоке і справжнє відбувається на екрані. Це ще один доказ того, наскільки майстерно Джон Вільямс працює з оркестровим кольором, надаючи кожному інструменту свою роль у драматургії фільму.

ВИСНОВКИ

Джон Вільямс є одним із найвідоміших і найвпливовіших композиторів кіномузики XX і XXI століття. Його творчість охоплює понад сім десятиліть і вражає масштабом, глибиною та жанровим розмаїттям. Дж. Вільямс є автором музики до таких культових фільмів, як «Зоряні війни», «Індіана Джонс», «Гаррі Поттер», «Щелепи», «Список Шиндлера», «Парк Юрського періоду» та багатьох інших. Його роботи неодноразово відзначалися престижними нагородами, зокрема преміями «Оскар», «Греммі», «Золотими глобусами» і преміями BAFTA.

Дослідження ролі альту у творах Джона Вільямса дозволяє переконатися у винятковій значущості цього інструмента в музичній палітрі одного з найвизначніших композиторів сучасності. Альт, який традиційно вважався інструментом другорядної ролі у струнному оркестрі, у творчості Дж. Вільямса набуває статусу повноправного виразника музичних ідей та емоцій.

Перш за все, унікальний тембр альту, який поєднує в собі теплоту віолончелі і яскравість скрипки, надає музиці Дж. Вільямса особливого колориту. Його звучання є гнучким і багатогранним, що дозволяє використовувати альт у різних стилістичних контекстах: від камерної ліричності до драматичного напруження та містичної атмосфери. Така універсальність робить альт незамінним у створенні глибокої емоційної палітри, яка так характерна для музики композитора.

По-друге, альт відіграє важливу роль у драматургічній структурі музики Дж. Вільямса. Він часто виступає як голос внутрішнього світу персонажів, підкреслюючи їхні переживання, сумніви, надії чи страхи. Цей інструмент здатен передати інтимні настрої, що не завжди можна висловити більш «яскравими» інструментами, такими як скрипка чи мідні. Завдяки цьому альт стає музичною метафорою людської душі, роблячи саундтрек більш проникливим і психологічно глибоким.

Третій важливий аспект – символічне використання альту у фільмах Дж. Вільямса. Інструмент часто асоціюється з переходами, моментами трансформації і внутрішніми змінами героїв. Ця функція підсилює наративну складову музики і робить її невід’ємною частиною оповіді, що розгортається на екрані. Через це альт виходить за межі простої музичної підтримки, стаючи активним учасником кіносюжету.

У партитурах Дж. Вільямса альт часто символізує внутрішні переживання персонажів: сум, надію, розгубленість, ностальгію. Завдяки тембровій гнучкості альт створює інтимний простір, де звучать найособистіші мотиви. Використання альту підпорядковується не лише музичній логіці, а й драматургічній. У кульмінаційних моментах і сценах психологічного напруження альт може звучати як голос душі, що мовчить або шепоче. Ця роль проявляється в таких творах, як «Список Шиндлера», де альт підтримує мелодію скрипки-соло, створюючи багаточасовий емоційний контекст. У «Зоряних війнах» альт додає глибини у сценах внутрішнього конфлікту, наприклад, у темі Дарта Вейдера. У низці фільмів Дж. Вільямса альт також асоціюється з моментами переходу, зміни стану персонажів або сюжетних поворотів. Його звучання ніби підкреслює межу між зовнішнім світом і внутрішнім світом героїв. Наприклад, у «Гаррі Поттері» альт супроводжує сцени, де магія переходить у реальність (тема Сіріуса Блека).

Крім того, вплив Джона Вільямса на сучасну кіномузику неможливо переоцінити. Його майстерне володіння оркестровими ресурсами, зокрема розширене і експресивне використання альту, стало орієнтиром для багатьох

композиторів. Дж. Вільямс продемонстрував, що навіть інструменти «середнього плану» можуть мати вирішальне значення для емоційного впливу музики, що супроводжує кінематографічні твори.

Крім художньої ваги, яку несе альт у композиціях Джона Вільямса, важливо підкреслити і технічну майстерність написання партій для цього інструмента. Композитор демонструє глибоке знання його можливостей, застосовуючи складні артикуляційні прийоми, різноманітні динамічні рівні та колористичні ефекти. Це свідчить про цілеспрямоване бажання композитора розширити функціональність альту в оркестровому контексті та вивести його з тіні більш традиційних солістів.

Також варто зазначити, що підхід Дж. Вільямса до використання альту можна розглядати як частину ширшого процесу еволюції інструментальної ролі у кіномузиці. Він змінює уявлення про традиційний розподіл функцій між оркестровими групами, надаючи альту можливість звучати не як акомпанемент, а як самостійний носій художнього змісту. Такий підхід відкриває нові перспективи для оркестрової драматургії та глибшої взаємодії музики з візуальним рядом.

Отже, аналіз ролі альту у творах Джона Вільямса свідчить про його глибоке розуміння інструментальної палітри та здатність використовувати її для посилення драматургії і передачі найтонших емоційних відтінків. Альт у музиці Дж. Вільямса є не лише одним із струнних інструментів оркестру, а постає особливим голосом, який допомагає створювати неповторний звуковий світ, що запам'ятовується і торкається найглибших струн душі слухача. Роль альту у творчості Джона Вільямса є переконливим прикладом того, як тонке відчуття інструментального колориту, поєднане з художньою уявою, здатне створити музичні образи, що глибоко резонують із глядачем та залишаються в культурній пам'яті поколінь.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Апатський, В. (2006). Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Київ. Вип. 58. С. 239–245.

Гаврилець, Д. Г. (2012). *Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів. 16 с.

Городецький, А. В. (2019). *Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість* : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн: 17.00.03. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ. 16 с.

Грібінєнко, Ю. (2023). *Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології як актуальної музикознавчої дисципліни* : автореф. док. мистецтвознавства. Одеса. 42 с.

Громченко, В. (2020). *Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика)* монографія. Київ-Дніпро, Ліра. 304 с.

Дарда, В. (2004). Альтове мистецтво від класичної доби до романтизму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. ст. ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків. Вип. 13. С. 255–266.

Жарков, О. (2017). Тембр в музиці: проблема визначення поняття. *Київське музикознавство* : зб. ст. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ. Вип. 55. С. 94–100.

Каширцев, Р. Г. (2021). *Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття* : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків. 298 с.

Косенко, Г. (2017). Темброва семантика альту як художня метасистема. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*. Вип. 46. Харків. С 174-187.

Косенко, Г. Г. (2018). *Темброва семантика альту у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років* : дис. ... канд. мистецтвознавства.

Харків. 241 с.

Купріяненко, Е. Б. (2010). *Альт у політембровому камерноінструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє бароко – Й.Брамс)* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознава. Харків. 22 с.

Музика в кіномистецтві (2025). Режим доступу: <https://piznavai.com/muzika-v-kinomistectvi/>

Негреску, О. (2022). *Короткий аналіз функціональності та драматургії саундтреку в кіно і театрі* (переклад статті Venczel Peter). Режим доступу: <https://olenanegr.wordpress.com/2023/07/19/%D1%81%D0%B0%D1%83%D0%BD%D0%B4%D1%82%D1%80%D0%B5%D0%BA-%D0%B2-%D0%BA%D1%96%D0%BD%D0%BE/>

Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Номо Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть*. Монографія. Харків: Факт. 576 с.

Островський, О. (2021). *Музика «Зоряних воєн». Від ідеї до втілення* (частина перша). Режим доступу: <https://theclaquers.com/posts/6650>

Островський О. (2021). *Музика «Зоряних воєн». Від ідеї до втілення* (частина друга). Режим доступу: <https://theclaquers.com/posts/6694>

Панімаш, Д. (2022). *Як змінювалась музика магічного всесвіту «Гаррі Поттера»*. URL: <https://slukh.media/texts/music-from-harry-potter-movies/>

Пашковська, М. (2021). Темброобраз альту в П'ятому струнному квартеті В. Бібіка в контексті концепції «останнього твору». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. Вип. 62. С. 153–174.

Пашковська, М. (2022). «The Viola in My Life» М. Фелдмана: пошук смислу на межі тембровідчуття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. Вип. 66. С. 27–49.

Пашковська, М. О. (2023). *Актуалізація темброобразу альту в пізній творчості композиторів ХІХ-ХХІ століть* : дис. канд. мистецтвозн: 17.00.03.

ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків. 216 с.

Решетник, Д. С. (2020). Тембр в музиці: Проблеми визначення поняття. *Молодий вчений* №11 (87). С. 76-78. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-1187-17>

Тембр. *Вікіпедія. Вільна енциклопедія*. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%BC%D0%B1%D1%80?utm_source=chatgpt.com

Тембр. *Словник української мови та культури*. Режим доступу: https://slovnyk.ua/index.php?sword=%D1%82%D0%B5%D0%BC%D0%B1%D1%80&utm_source=chatgpt.com

Трофимчук, О. І. (2007). *Темброва еволюція в українській народнооркестровій музиці*: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03.Київ. 19 с.

Удовиченко, М. М. (2022). *Концертні амплуа альт в творчості композиторів XVIII–XXI ст.* : наук. обґрунтування творчого мистецького проєкту. Харків. 107 с.

Шаповалова, Л. В. (2006). Зміст як категорія ціннісної семантики музики. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ. Вип. 60. С. 17–25.

Ярушевський, Т. В. (2025). *Твори для флейти, фагота та фортепіано Юрія Іщенка, Геннадія Ляшенка: Національно-стильові виміри* :дис. док. мистецтва. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ. 105 с.

Adorno, T. W. (1999). *Funktion der Farbe in der Musik*. München. 62 p.

Adler, S. (2002). *The Study of Orchestration* (3rd ed.). W. W. Norton&Company.

Barton, T. (2013). *Musical Biography of John Williams*. Режим доступу: <https://books.google.com.ua/books?id=fiA0zbl1LcoC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>

Brown, R. S. (1994). *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. University of California Press.

Boulez, P. (2006). *Timbre and composition. Orchestration: An Anthology of Writings*. London–New-York : Routledge. P. 206–216.

Cooke, M. (2008). *A History of Film Music*. Cambridge University Press.

Elliott, T. M., Hamilton, L. S., Theunissen, F. E. (2013). Acoustic structure of the five perceptual dimensions of timbre in orchestral instrument tones. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 133(1), 389–404. <https://doi.org/10.1121/1.4768850>

Gonzalez, J. M., Sendra, J. J., Pardo, J. M. (2022). Acoustic Descriptors for Characterization of Musical Timbre: A Case Study with Woodwind Instruments. *Electronics*, 11(9), 1405. <https://doi.org/10.3390/electronics11091405>

Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana University Press.

Greb, M. (2022). Voice, identity, and agency: Orchestral timbre in film narratives. *Contemporary Music Review*, 41(3–4), 195–213. <https://doi.org/10.1080/07494467.2022.2034048>

Greiving, T. (2025). *John Williams: A Composer's Life*. New York, OxfordAcademic. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197620885.001.0001>.

Hailstone, J. C., Omar, R., Henley, S. M. D., Frost, C., Kenward, M. G., Warren, J. D. (2009). It's not what you play, it's how you play it: Timbre affects perception of emotion in music. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 62(11), 2141–2155. <https://doi.org/10.1080/17470210902765957>

Hubbard, H. L. (2022). *John Williams: Scoring and Interpreting Emotions in Film Music*. A Senior Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for graduation in the Honors Program Liberty University. 32 p.

Huvet, C., Pillaras, M. (2020). John Williams and the musical identity of cinematic heroes. *The Legacy of John Williams: Music and Myth in the 21st Century Film*. London. Palgrave Macmillan. P. 45–62.

John Williams – an analysis of his musical style. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=IT0gAq6SSDI>

Kržič, A., Trontelj, J., Marolt, M. (2024). Precise harmonic timbre coordinates of like instruments. *Acta Acustica*, 8, 6. <https://doi.org/10.1051/aacus/2023063>

Lehman, A. (2015). *John Williams's Film Music: An Overview*. *Journal of Film Music*, 8(1), 1–30.

McAdams, S. (2019). Timbre as a Structuring Force in Music. In *Timbre: Acoustics, Perception, and Cognition*. P. 169–200. https://www.mcgill.ca/mpcl/files/mpcl/mcadams_2019_timbreacoustperceptcogn_ch8.pdf

Morrison, T. (2024). Timbre Space: On the Flat History of a Multidimensional Concept. *Music & Science*, 7. <https://doi.org/10.1177/20592043241268720>

Prus, T. (2019). The narrative function of orchestration in film music: Case studies in modern Hollywood. *Journal of Film Music*, 8(1), 31–47. <https://doi.org/10.1558/jfm.35682>

Riley, M. W. (1991). *The history of the viola*. Vol. 1. Michigan : Braun Brymfield, Ann Arbor. 396 p.

Riley, M. W. (1993). *The history of the viola*. Vol. 2. Michigan : Braun Brumfield, Ann Arbor. 454 p.

Reymore, L. (2021). Characterizing prototypical musical instrument timbres with timbre trait profiles. *Musicae Scientiae*, 26(3), 648–674. <https://doi.org/10.1177/10298649211001523>

Siedenburg, K., Fujinaga, I., McAdams, S. (2016). A Comparison of Approaches to Timbre Similarity: Spectral and Temporal Characteristics of Clarinet and Saxophone Tones. *Frontiers in Psychology*, 7, 472. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.00472>

Smith, J. (2011). Film Music and the Sound of the Unseen: The Score of Schindler's List. *Film Music Review*, 12(4), 45–62.

Wei, X., Zeng, C., Zhang, J., Li, X. (2022). A Review of Research on the Neurocognition for Timbre. *Frontiers in Psychology*, 13, 869475. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.869475>

Wilson, D. E. (2020). *Observations in orchestration: John Williams*. A Thesis Submitted for the Degree of Master of Arts. York University, Toronto, Ontario. 130 p.

Whittall, A. (2003). *Exploring Twentieth-Century Music: Tradition and Innovation*. Cambridge University Press.

ДОДАТКИ

Додаток 1 «Зоряні війни»: «Імперський марш»

64

67

70

74 *ff*

77

04490056
STAR WARS: Suite for Orchestra – 8

The score for 'Imperial March' is written in 3/4 time. It features a series of triplet eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as *sf*, *f*, *sfz*, and *ff*. There are also articulation marks like accents (^) and staccato (stacc.). A red bracket highlights measures 74 through 77.

Додаток 2 «Зоряні війни»: «Тема мастера Йоди»

19 Più Mosso
pizz.
mf

24

27 Tempo I

30

36

43 Andantino Semplice

49

51

The score for 'The Force Theme' is written in 3/4 time. It begins with a *mf* dynamic and a *pizz.* marking. The tempo changes from *Più Mosso* to *Tempo I* at measure 27, and then to *Andantino Semplice* at measure 43. The score includes various markings such as *rall.*, *poco rall.*, *arco v*, *non trem.*, *rall. e dim.*, *p*, *pp rit.*, and *a tempo*. There are also articulation marks like accents (^) and staccato (stacc.). A red bracket highlights measures 27 through 43.

Додаток 3 «Зоряні війни»: тема «Крізь зірки»

Ob. 1/2

E. H. 1/2

Cl. 1/2

Bsn. 1/2

C. Bsn. 1/2

Hr. 1/2

Tpt. 1/2

Tbn. 1/2

Bs. Tbn. 1/2

Tuba 1/2

Timp. 1/2

Perc. 1/2

Hr. 1/2

Pno. 1/2

Vn. 1/2

Va. 1/2

Vc. 1/2

Cb. 1/2

5

pp

pp

pp

pp

Додаток 4 «Гаррі Поттер та філософський камінь»: «Тема Гедвігі»

04490234

71 72 73 74 75 76 77 78 79

04490234
Harry Potter and the Philosopher's Stone - 11

Додаток 5 «Гаррі Поттер та філософський камінь»: «Тема Гедвігі»

04490214
Harry Potter And The Sorcerer's Stone - 21

136 137 138 139 140

Додаток 6 «Гаррі Поттер та в'язень Азкабану»: тема «Вікно в минуле»

VIOLA

Music by
JOHN WILLIAMS

Slowly and tenderly ♩. = 54

The musical score for Viola consists of 14 measures. The first measure is a whole rest, marked with a '2' above it. The second measure begins with a triplet of eighth notes, marked with a '3' above it. The tempo is 'Slowly and tenderly' with a quarter note equal to 54 beats per minute. The dynamics range from *mp* (measures 2-13) to *mf* (measures 14-15). The score includes various articulations such as slurs, accents, and breath marks. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 6/8. The piece concludes with a double bar line and a sharp sign indicating the end of the section.

Додаток 7 «Парк Юрського періоду»: головна тема

Viola

Theme from JURASSIC PARK

From the Universal Motion Picture JURASSIC PARK

JOHN WILLIAMS

Andante
♩ = ca. 56
2 rit. 2 rit. ♩ = 64
p

9

12

16

19

mf cresc. ff dim.

23

mf

27

f

31

ff

34

cresc.

Oboe 1 & 2
 Bb Cl. 1
 Bb B. Cl.
 F Fl. 1 & 3
 F Fl. 2 & 4
 E♭ Tpt. 1 & 2
 Tbn. 1 & 2
 Tbn. 3 and 4
 Glock.
 Harp. 1
 Harp. 2
 Cel.
 Vln. 1
 Vln. 2
 Vla.
 Vcl.
 Cb.

C. An.
 B♭ Cl. I
 B♭ Cl. II
 Bsn.
 F Hn.
 Harp
 Solo Vn.
 Vn. I
 Vn. II
 Va.
 Vc.
 Cb.

mp
pp
pp
p
p

26 Poco movt. (♩ = 60)

Alto Flute soli

Fl. 2 *mp*

Fl. 3 *mp* soli

E. Hn. *mp* soli

B♭ Cl. I *mp* soli

Hr. (with Celesta) *pp* ringing (Ck) (Bk)

Cel. (with Harp) *pp* meno

Solo Vn. *pp* unison

Vn. II *pp* unison

Va. *pp* tutti - unison

Vc. *pp*

26 27 28

Додаток 11 «Список Шиндлера»

Harp

Solo Vn.

Vn. I

Vn. II

Va. *pp*

Vc. *pp*

Cb.