

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

Кафедра оркестрових струнних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**Альтові твори в музиці сучасних українських
композиторів: жанрово-стильовий та виконавський
аспекти**

Магістерська робота
Курінної Катерини Романівни
Науковий керівник
Щелканова С. О.,
доктор філософії, ст.викладач

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів.

Має посилання на відповідні джерела —  — К.Р. Курінна

ХАРКІВ - 2025

Зміст

ВСТУП.....	2
РОЗДІЛ 1. АЛЬТОВА ТВОРЧІСТЬ У СУЧАСНІЙ КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ І УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТИ.....	7
1.1. Європейські вектори розвитку альтової музики.....	7
1.2 Українська композиторська школа: еволюція альтового репертуару.....	8
Висновки до Розділу 1	9
РОЗДІЛ 2. ЄВГЕН СТАНКОВИЧ ТА ВАЛЕНТИН БІБІК ЇХ ВКЛАД У РОЗВИТОК АЛЬТОВОЇ МУЗИКИ.....	14
2.1. Євген Станкович та його композиторський доробок.....	14
2.2 Жанрово-стильовий та драматургічний аналіз Концерту для альта з оркестром № 1 (1999).....	18
2.3 Внесок Валентина Бібіка у розвиток камерної музики.....	25
2.4 Соната №2 для альту соло, ор. 136 в контексті композиторського стилю.....	33
Висновки до Розділу 2.....	44
РОЗДІЛ 3. ЗОЛТАН АЛМАШІ: СУЧАСНЕ БАЧЕННЯ АЛЬТОВОГО ЗВУЧАННЯ.....	49
3.1 Творчий шлях та становлення композиторського стилю Золтана Алмаші.....	49
3.2 «Супрун-Рапсодія» для альту та струнних: жанрово-стильові та композиційні особливості твору.....	52
ВИСНОВКИ.....	68
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	74

ВСТУП

Актуальність теми. Дослідження альтових творів в музиці сучасних українських композиторів: є безсумнівною, адже сучасна українська музична культура переживає етап активного переосмислення традицій та пошуку нових форм самовираження. Вважається, що роль альту як інструмента зі своєрідним тембром і широкими художніми можливостями досі залишається важливою у вітчизняній музикознавчій науці. Саме цей інструмент завжди відігравав особливу роль у камерних і симфонічних творах, передаючи складні емоційні стани, драматизм або ліричну глибину, що є характерним для української музики загалом, був «людським голосом» в контексті драматургії творів.

Розглядаючи це питання з історичної перспективи, варто зазначити, що творчість таких композиторів як: Валентин Бібик, Євген Станкович, Золтан Алмаші та інші, демонструють яскравий приклад розвитку української композиторської альтової творчості, які органічно поєднали європейські тенденції з національними традиціями. Кожен із цих митців по-своєму розкрив потенціал альту, підкресливши його багатогранність і унікальність у контексті тогочасних музичних стилів. Це дозволяє говорити про альт як про один із важливих інструментів вираження культурної ідентичності.

Сучасне музичне мистецтво значною мірою спрямоване на пошук нових виражальних засобів, і в цьому контексті експерименти композиторів зі звуком альту стають особливо цікавими. Золтан Алмаші, поєднуючи академічну традицію з експериментальними пошуками, розвиває камерні жанри для альту. Євген Станкович створив ряд масштабних творів, серед яких «Концерт для альту з оркестром» (1999), що став знаковим для національного репертуару. Ці автори не просто розвивали технічні можливості альту, а й

створювали новий тип звукового мислення, який втілював дух свого часу.

Приділяючи увагу творам цих композиторів, ми не лише відкриваємо нові грані української музики, але й сприяємо популяризації її найкращих зразків на міжнародному рівні. Важливо також відзначити, що альт, завдяки своєму оксамитовому тембру та широкому діапазону, став одним із інструментів, здатних виражати як національну специфіку, так і універсальні людські переживання. У цьому аспекті він поєднує різні культурні пласти, стаючи мостом між традиціями та новаторством.

Розглядаючи тему з позиції сучасності, важливо враховувати, що в умовах глибоких суспільних і політичних змін музика виконує роль засобу національної самоідентифікації та культурного опору. Сучасні альтові твори, в яких поєднуються традиція і новаторство, стають символом живучості української культури та її здатності до інновацій. Вони не лише фіксують історичний момент, а й формують цінності для майбутніх поколінь. Тому вивчення альтового репертуару в різних жанрово-стильових та виконавських аспектах допомагає не лише зрозуміти естетичні принципи минулого, але й прокласти шлях для розвитку музики в майбутньому. Таким чином, дослідження альту у творчості сучасних українських композиторів дозволяє побачити глибший взаємозв'язок між культурними процесами, історичним контекстом та індивідуальним стилем митців.

Мета дослідження: виявити особливості альтових творів в музиці сучасних українських композиторів в жанрово-стильовому та виконавському аспектах.

Для досягнення мети дослідження передбачено такі завдання:

- дослідити «звукопис» творів для альту кінця XX-початку XXI століття: тенденції, стилі, імена в світовій музичній культурі;
- виявити генезу альтової творчості в українській музиці;
- окреслити значення творів для альту в доробку Є. Станковича
- визначити особливості композиційної драматургії та композиторського мислення в Концерті №1 для альту з оркестром Є.Станковича;
- виявити значні віхи творчого шляху В. Бібіка;
- виокремити жанрово-стильові особливості його Сонати №2 для альту
- окреслити значення творів для альту в доробку З. Алмаші;
- визначити риси стилю та жанрові особливості в «Супрун-рапсодії» З. Алмаші.

Об’єкт дослідження - альтова творчість сучасних українських композиторів. **Предмет дослідження** – жанрово-стильові та виконавські аспекти в творах для альту Є.Станковича, В.Бібіка, З.Алмаші.

Матеріал дослідження: Концерт для альту з оркестром №1 Євгена Станковича, Соната №2 для альту соло, ор. 136 Валентина Бібіка, «Супрун-рапсодія» для альту і струнних Золтана Алмаші (партитури та аудіо-, відеозаписи).

В дослідження було застосовано наступні методи:

- *жанрово-стильовий*– застосовується для аналізу жанрових особливостей творів, їх місця і ролі в жанровій системі музичного мистецтва XX-XXI століть; виокремлює характерні особливості

стилю композиторського письма композиторів української школи з проекцією на альтову творчість;

- *структурно-функціональний* – дозволяє виокремити архітекτονіку музичних творів, визначити тип музичної драматургії;

- *семантичний метод* – сягає змістовних шарів, виокремлює значущі структури музичного тексту, корелює з концептом «художній образ»;

- *інтерпретативний* – виокремлює виконавський аспект як в технічному плані, так і в художньому; скеровує увагу на виконавській інтерпретації твору.

Теоретична база дослідження:

В дослідження задіяні наступні напрямки музикознавчої науки:

- *дослідження жанру і стилю в музиці* (Горюхіна Н. [5, 6], Катрич О. [18, 19], Кияновська Л. [20], Козаренко О. [20], Коменда О. [23], Коханик І. [26], Сюта Б. [35]);
- *органологія альту* (Городецький А. [9], Косенко Г. [24], Купріяненко Е. [28], Пашковська М. [24], Удовиченко М. [38]);
- *дослідження творчості Є. Станковича* (Грібіненко Ю. [7], Дейчук О. [12], Дедюля Ю. [14], Зінькевич О. [16], Ощепков М. [33], Тучапець А. [37]);
- *дослідження творчості В. Бібіка* (Грабовський В. [3], Данилова О. [10, 11], Мізітова А. [29], Шаповалова В. [40], Щетинський О. [41]);
- *дослідження творчості З.Алмаші* (Вишинський [2, Голинська М. [8].
- *теорія інтерпретації* (Москаленко В. [30], Ніколаєвська Ю. [31, 32]).

Наукова новизна дослідження пов'язана з:

- уведенням альтової творчості З. Алмаші (на прикладі твору «Супрун-рапсодія») у науковий обіг.

Також в дослідженні продовжені напрямки, пов'язані з дослідженнями альтових творів Є. Станковича (за М. Удовиченко), В. Бібіка (за Л. Шаповаловою); комплексним аналізом творів у різних дискурсах: історико-культурному (вплив культурного контексту на музичний стиль), музично-аналітичному (жанрово-стильовий, композиційно-драматургічний і структурно-функціональний та виконавський аналіз), а також в аспекті їх значення для формування унікального звукового простору української композиторської школи.

Практична значущість результатів полягає в тому що, вони можуть бути використані в подальших дослідженнях присвячених творчості Є. Станковича, В. Бібіка, З. Алмаші, жанру альтового концерту, проблематиці сучасного альтового виконавства; історії української музики ХХІ століття, в музичній педагогіці та виконавській практиці.

Апробація результатів дослідження. Основні положення магістерського дослідження було викладено та обговорено у доповіді на науковій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (листопад 2025 року), Харків, ХНУМ імені І.П. Котляревського).

Структура роботи. Дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, восьми підрозділів, висновків, списку використаних джерел (44 покажчиків, з них 3 іноземними мовами).

РОЗДІЛ 1. АЛЬТОВА ТВОРЧІСТЬ У СУЧАСНІЙ КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ І УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТИ

1.1 Європейські вектори розвитку альтової літератури

Дослідження присвячене уведенню в контекст розвитку альтової творчості в сучасному композиторському мистецтві, що охоплює як європейський, так і український музичний простір. Альт як сольний інструмент сформувався порівняно пізно у порівнянні зі скрипкою чи віолончеллю, однак саме ХХ століття стало періодом його активної емансипації, розширення технічних і виразових можливостей та становлення окремого концертного репертуару.

У європейській музичній культурі вирішальну роль відіграла творчість композиторів, які не лише зверталися до альту, а й самі були пов'язані з ним як виконавці. Насамперед це Пауль Хіндеміт — професійний альтист, чия виконавська практика стала підґрунтям для створення низки знакових творів: *«Der Schwanendreher»* для альту з оркестром (1935), 3 Сонати для альту і фортепіано (1919, 1922, 1939), 4 Сонати для альту соло (1919, 1922, 1923, 1937). Хіндеміт володів винятковою майстерністю гри на альті, що дало йому можливість створювати твори, які розкривали повний спектр технічних і драматургічних можливостей інструмента. Хіндеміт прагнув показати, що альт здатний бути інструментом сольним, а не лише «середнім голосом» у струнному ансамблі.

Ще одним ключовим вектором розвитку альтової літератури минулого століття є творчість Бели Бартока, чия пізня стилістика стала підґрунтям для формування модерністської концепції альтового симфонізму. *Концерт для альту* (1945), написаний на замовлення видатного шотландсько-американського альтиста

Вільяма Примроуза, посідає центральне місце у світовому репертуарі для цього інструмента. Саме Примроуз, прагнучи розширити концертну літературу для альту, звернувся до Бартока з пропозицією створити твір, здатний продемонструвати віртуозні та виражальні можливості інструмента на рівні найкращих скрипкових та віолончельних концертів.

Також, треба зазначити, що поруч із визнаними постатями ХХ століття важливе місце займає творчість Ребеки Кларк — британсько-американської композиторки та альтистки. Її *Соната для альту і фортепіано* (1919) посідає одне з центральних місць у камерній літературі для інструмента, синтезуючи імпресіоністичну стилістику, що близька до Дебюссі й Равеля, та індивідуальне мелодичне мислення із характерними плаваючими фактурами та модальними відтінками, а також віртуозного, але не демонстративного трактування альтової техніки, де інструмент звучить то співуче й м'яко, то з драматичною енергією у верхніх регістрах. Завдяки цьому твору Кларк утвердила себе як одну з перших жінок-композиторок, що вплинули на формування професійного альтового репертуару.

Отже, кожен композитор намагавсь вивести альт, як солюючий інструмент на новий рівень. Вони робили все щоб підкреслити його темброві та технічні можливості.

1.2 Українська композиторська школа: еволюція альтового репертуару.

Розвиток альтової літератури в українській композиторській традиції формувався в тісному зв'язку з еволюцією національного музичного стилю, зміною естетичних парадигм та появою виконавців, зацікавлених у розширенні репертуару для інструмента. Хоча альт як сольний інструмент в Україні почав активно

затверджуватися лише у XX столітті, саме цей період став часом інтенсивного формування оригінальних творів, що органічно поєднували європейські тенденції із національними інтонаційними моделями.

Постать Бориса Лятошинського є визначальною для становлення професійної камерної музики в Україні. Хоча його творчість не включає масштабних сольних творів для альту, але можна згадати його п'єси *Ноктюрн та Скерцо* (1963), роль Лятошинського — у створенні естетичного середовища, де альт отримує нове драматургічне значення.

У камерних ансамблях композитора альт часто виконує функцію психологічного центру, інструмента з особливою тембровою виразністю та здатністю до «внутрішнього монологу» який органічно вписується в концепцію творів, зокрема «Ноктюрна», де колористичний потенціал інструмента стає визначальним елементом загальної виразової моделі. У «Скерцино» композитор проявляє ще більш новаторський характер мислення, активно експериментуючи з ритмічними структурами та динамікою музичного розвитку. В окремих епізодах можна виокремити паралелі з європейськими модерністськими течіями того часу, хоча ці зв'язки не є прямими цитатами чи стилістичними запозиченнями — радше вони виявляють широту мистецьких орієнтирів та високий рівень інтегрованості української музики в загальноєвропейський культурний процес. Таке трактування вплинуло на подальших українських авторів, які почали розглядати альт не як другорядний голос, а як повноцінний носій емоційної ідеї. (Удовиченко М., 2022.ст.87-96)

Однією з ключових постатей у формуванні української альтової літератури є Дмитро Клебанов, автор першого українського

Концерту для альту з оркестром (1952), що посідає особливе місце у творчості композитора. Біографічні обставини Клебанова зумовили специфіку його творчого шляху, протягом багатьох років він змушений був дотримуватися рамок соціалістичного реалізму, демонструючи відповідність ідеологічним настановам радянської культурної політики. Лише у пізній період життя композитор отримав можливість більш вільно висловлювати власні художні ідеї, що й сприяло появі низки змістовно й емоційно насичених творів.

Поштовхом до написання альтового концерту стала зустріч з Мелою Тененбаум, яка активно виступала і як скрипалька, і як альтистка. Клебанов запропонував Тененбаум зіграти його Скрипковий концерт. Її успіх як солістки став вирішальним: композитор створив для неї новий твір — Концерт для альту та струнного оркестру, який отримав прихильні відгуки та стимулював подальшу співпрацю. Незважаючи на високу художню якість, цей концерт і сьогодні виконується нечасто. Проте його значення для національної виконавської культури є безсумнівним.

Клебанов виявляє блискуче знання інструментальних можливостей альту — не випадково, адже в молоді роки він сам грав у оркестрі на цьому інструменті. У партитурі відчувається тонке розуміння специфіки альтового тембру, а також уміння композитора будувати виразний діалог між солістом і оркестром.

У творчості Валерія Птушкіна альт набуває індивідуального камерного звучання. Його спадщина альтової музики представлена *Сонатю для альту та фортепіано*, яка присвячена пам'яті його викладача Дмитра Клебанова.

Також, великим прикладом української композиторської творчості виступає і Валентин Сильвестров. Він є найвидатнішим українським представником авангарду. Хоч в його творчості не

багато альтових творів, бо він є більшим представником симфонічної музики, але все таки деякі твори в ходять до камерно-інструментального жанру: *Епітафія Л.Б. для альту (або віолончелі) та фортепіано* (1999), як і *Диптих для голосу та фортепіано* (2004), «*Остання пісенька мандрівного підмайстра*», а також «*Lacrimosa*». В даний час, музика Сильвестрова все частіше виконується в Україні та за її межами.

Отже, українські композитори створили оригінальний пласт альтової літератури, який сьогодні є частиною світового культурного простору і продовжує впливати на виконавську традицію.

Висновки до Розділу 1.

У першому розділі роботи розглянуто становлення й еволюцію альтової творчості у XX–XXI століттях у двох взаємопов'язаних площинах — європейській та українській. Підсумовуючи викладене, можна стверджувати, що саме XX століття стало переломним етапом у переосмисленні звукообразу альту: від інструмента ансамблевого музикування до повноцінного сольного висловлювання, «голоса героя» в драматургії, здатного конкурувати зі скрипкою й віолончеллю у концертних і камерних жанрах. Емансипація альту відбувалася паралельно з загальними процесами модернізації музичної мови, розширенням технічного арсеналу та зростанням інтересу до індивідуалізованого тембру як самостійної художньої категорії.

Європейські вектори розвитку альтової музики визначаються, по-перше, активною участю композиторів-виконавців, які безпосередньо знали природу інструмента й працювали з його «внутрішньою логікою» звучання. Показовою є постать П. Хіндеміта, чия альтова спадщина стала одним із фундаментів

сучасного репертуару: у його творах альт демонструє не лише співучу кантиленність і темброву глибину, а й масштабність мислення та драматургічну енергію. По-друге, важливим імпульсом постає модерністська концертна концепція (Б. Барток), де альт утверджується як віртуозний і симфонічно мислячий соліст, здатний вести напружений діалог з оркестром. По-третє, камерно-лірична лінія (Р. Кларк) репрезентує інший тип альтової виразності: пластичність фактури, модальні та імпресіоністичні відтінки, тонке балансування між м'якістю тембру й драматичною насиченістю верхнього регістру. У сукупності ці вектори засвідчують, що в європейській традиції альт дедалі виразніше осмислюється як інструмент індивідуального «голосу», здатного до психологічної нюансованості та жанрової універсальності.

Український контекст демонструє інший, але логічно споріднений шлях: розвиток альтового репертуару відбувався в тісному зв'язку з еволюцією національного стилю, історико-культурними умовами та формуванням професійного виконавства, зацікавленістю у збагаченні альтової концертної практики. Важливою передумовою стала творчість Б. Лятошинського, який заклав естетичне середовище, де альт набуває нового драматургічного сенсу як «психологічний центр» ансамблевої тканини, інструмент внутрішнього монологу та тембрової рефлексії (показові п'єси «Ноктюрн» і «Скерцино»). Ключовим етапом постає поява першого українського Концерту для альту з оркестром Д. Клебанова (1952), що засвідчує зрілість національної традиції у сфері великої форми та демонструє професійне знання специфіки альтового звуку, зокрема в побудові діалогу соліста й оркестру. Подальші прояви розвитку альтової музики пов'язані з камерно-індивідуалізованим трактуванням інструмента (В. Птушкін), а також

із входженням альту до орбіти українського модерного мислення (В.Сильвестров), де інструмент залучається до сфери медитативної лірики та «післямови» (епітафійність, камерна зосередженість, тонка інтонаційна символіка).

Отже, європейський і український контексти по-різному, але послідовно утверджують альт як солюючого інструмент нового звукообразу - темброво самодостатній, психологічно багатогранний і жанрово мобільний. Сформований у ХХ столітті пласт творів став основою сучасного репертуару та підґрунтям для подальших інновацій у композиторській і виконавській практиці, а українська альтова музика постає органічною частиною світового культурного процесу, зберігаючи власні інтонаційні та стильові акценти.

РОЗДІЛ 2. ЄВГЕН СТАНКОВИЧ ТА ВАЛЕНТИН БІБІК ЇХ ВКЛАД У РОЗВИТОК АЛЬТОВОЇ МУЗИКИ

2.1. Євген Станкович та його композиторський доробок

Євген Станкович – визначна постать в українському просторі, що не потребує особливого представлення, адже його ім'я – це бренд, бренд прояву ідентичності українського початку через музичне полотно авангардної течії. Вже півстоліття український слухач має можливість насолоджуватись творчістю митця та жити в його епоху.

Як пише дослідниця О. Зінкевич: «Бути стороннім спостерігачем музики Станковича неможливо: вона втягує в себе як смерч, сколихуючи душу вихорами пристрастей, несамоовитістю оголених емоцій» [16, с.12].

Але перш ніж розпочати аналіз творчості композитора, варто ознайомитися з біографічними даними композитора, адже це є необхідною передумовою розуміння його творчого вираження. Соціокультурні обставини, освітнє середовище, контакт з музичними традиціями своєї доби суттєво наклали відбиток на формуванні стилістики та визначили основні вектори подальшої творчої діяльності.

Євгеній Федорович народився 19 вересня 1942 року в м. Свалява Закарпатської області. Важливим чинником становлення світогляду, відіграло дитинство у мальовничих пейзажах Карпатських гір. Вже з юних років, композитора оточувала фольклорна стихія, що вибудовувала естетичний смак та стала частиною внутрішнього світу. Глибинна національна основа визначає своєрідність та вирізняє його серед інших сучасних композиторів.

Жанровий діапазон композитора охоплює практично всі сфери академічної музики: оперу, балет, вокально-симфонічні та оркестрові жанри, концерти з оркестром та камерні твори, а також значний доробок музики для кінофільмів.

Інструментальна творчість посідає одне із центральних місць у мистецькій спадщині Станковича, органічно співіснуючи із іншими музичними жанрами. Насамперед, слід пам'ятати, що Євген Федорович здобув фахову освіту як віолончеліст, що відповідно вплинуло на формування його художнього мислення; недарма одним із значущих опусів композитора був Концерт для віолончелі з оркестром. Другою, очевидно вагомою причиною є його навчання у видатного українського і світового композитора, найяскравішого представника симфонізму ХХ століття – Бориса Лятошинського, чий авторитет та естетична модель стали важливим орієнтиром у набутті своєї манери письма.

Зо О. Зінькевич, «...визначальними чинниками у формуванні творчої позиції та активної популяризації музичного доробку Євгена Станковича стала низька історико-культурних обставин, що розгорнулися наприкінці 1960 років упродовж 70 ХХ-го століття. Цей період позначений суттєвими трансформаціями в українському мистецькому середовищі адже попередня доба шістдесятництва супроводжувалася жорсткими ідеологічними обмеженнями: композитори змушені були дотримуватися нормативних вимог які регламентували тематику композиційні моделі та художні засоби» [16, с.12].

У зазначений час Станкович посилено звертається до національного компоненту, експериментує з новітніми техніками композиції та шукає власний спосіб художнього висловлення щодо актуальних суспільних і культурних викликів. «...Саме у цей період формується архітектоніка його індивідуального стилю в якому відчутно нове трактування поширених на той час музичних тенденцій уже в ранніх опусах стверджується характерне для композитора зближення принципів симфонічного і камерного письма, що зумовлює появу оригінальної концепції оркестрового мислення. Митець розгортає власні стильові

інновації оновлює жанрові моделі трансформує традиційні структури» [12, с.169].

Структурна організація його камерних композицій демонструє індивідуальне концептуально обґрунтоване формотворення: традиційні моделі набувають нової інтерпретації, переплітаючись з принципами інших жанрово-стильових сфер. Завдяки цьому виникають унікальні зразки форми творчих та жанрових взаємодій, які стають характерною рисою мистецького почерку композитора.

У музичній мові творів Станковича особливо значущу роль відіграє темброве мислення. Окрім контекстів та імітацій, композитор активно застосовує техніки тембрової модифікації, інтенсифікації й вирівнювання, що дозволяє йому вибудовувати розгорнуті фактурно-динамічні лінії. За Ю. Гребіненко, «...у камерних жанрах нерідко трапляються темряві імітації, коли засобами одного інструмента моделюється звучання іншого; в окремих творах тембр набуває статусу лейткомпонента, визначаючи формотворчі процеси» [7, с.10].

Ранніми проявами неофольклорного мислення композитора став триптих «На Верховині», що позначив перехід до більш сміливих експериментів із фактурою, інтонаційністю та стилістичним синтезом. У ньому зароджується калейдоскопічні принципи викладу, фрескоподібне розгортання музичного матеріалу, а також поєднується імпресіоністичної барви із авангардними техніками що відкриває новий пласт жанрових і стильових взаємодій. У трьох частинах триптиху — «Колисанці», «Весіллі» та «Імпровізації» — композитор репрезентує різні грані народнопісенного світогляду. Особливо тонко передано етнофонічні риси: ладові налаштування (фрігійський, гуцульські полі тональні структури), сонористичні ефекти, цілотнові співзвуччя, що нагадує звучання карпатських духових інструментів. У «Весіллі» домінують танцювально-остинатні формули, енергійні метро-ритмічні комбінації,

зіставлення масових сцен і сольних епізодів, до яких Станкович підходить із позиції власного ракурсного мислення.

Неофольклорні принципи виявляється у ряді камерних творів 1970-х років: «Камерна симфонія № 1 для семи виконавців», «Дві п'єси для скрипки та віолончелі», Фантазії на теми українських, литовських і вірменських народних пісень, величальні концерт (1970р.), Третя вільна навчальна соната 1971р., та інші твори, у яких «...поєднується національна інтонаційність, додекафонні техніки та широкий спектр модерних прийомів» [16, с.32].

Попри домінування скрипкових та віолончельних жанрів, у творчому доробку композитора присутня і альтова музика, що свідчить про глибоке знання ним темброво-виражальних особливостей струнний групи. Досвід гри на віолончелі сприяв формуванню природного відчуття штрихових та фактурних можливостей смичкових інструментів. Серед дельтових композиції особливе значення мають «Гірська легенда» для альту і фортепіано 2003р., та «Камерна симфонія № 15 для соло Альта та камерного оркестру» 2018р.

Важливою складовою камерної творчості Станкевича є твори, присвячені осмислення історико-політичних подій та техногенних трагедій. Особливе місце займають композиції, що звертаються до теми Чорнобильської катастрофи: «Музика рудого лісу» 1992р. та «Що сталося у тиші після відлуння...» 1993р.. У цих опусах відтворено психоемоційні та природні реакції на масштабну глобальну трагедію. Серед новіших творів на історичну тематику вирізняється фреска майдану для скрипки та фортепіано 2014р.

Отже камерна інструментальна творчість Євгена Станковича поєднує широкий спектр сучасних композиційних технік із глибоко індивідуальним стилістичним мисленням. Його музика базується на синтезі пізніх романтичних інтонацій інтонаційних традицій, нео

класичних моделей не фольклорного мислення, що формує самобутній художній світ композитор. Проаналізовані твори засвідчують, що Станкевич послідовно орієнтується на національно фольклорну стихію як на онтологічну основу власного стилю, виробляючи унікальні форма творчі рішення та відкриваючи перспективи подальшого розвитку української камерно симфонічної музики.

2.2 Жанрово-стильовий та драматургічний аналіз Концерту для альту з оркестром № 1 (1999).

Поява Концерту для альту з оркестром № 1 (1999) у творчому доробку Євгена Станковича стала закономірним результатом його тривалих роздумів над тембровою природою альту та специфікою цього інструмента як носія глибокого психологізму. Безпосереднім імпульсом до створення твору стала зустріч композитора з видатним українським альтистом Андрієм Війтовичем, що відбулася у Києві 1998 року. Особистість музиканта, його віртуозність, особлива темброва делікатність і виразна манера виконання, безумовно, вплинули на формування композиторської концепції.

На момент написання концерту А. Війтович уже мав значну міжнародну кар'єру: він виступав як соліст на престижних сценах Європи та Америки, працював концертмейстером групи альтів знаменитого оркестру Королівського оперного театру «Ковент-Гарден» (Лондон), а також викладав у Королівському музичному коледжі. Його технічний рівень і артистична глибина безперечно сформували високу планку для виконавського втілення твору. Важливою постаттю у процесі створення партитури був і Дмитро Гаврилець — професор класу альту Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Саме він надав композитору значний обсяг практично орієнтованого матеріалу, що полегшило доступ до технічних нюансів альтової гри.

Як зазначив автор наукової роботи Тучапець А. І «... “Концерт № 1 для альта з оркестром” Є. Станковича відкриває двері до майбутнього світу, що пов’язане з переходом людства до нового часу, нового тисячоліття. Складний тривалий розвиток музичного матеріалу врешті-решт приводить до якісно іншого образу, іншого відчуття, сповненого світла і надії. Композитор своєю музикою наче закладає програму майбутнього людської цивілізації і слід відзначити її оптимістичне забарвлення» [37]

Таким чином, Концерт № 1 для альта став плодом співпраці композитора з видатними інтерпретаторами, які допомогли йому зануритися у специфіку інструмента. Результатом такого творчого діалогу стала масштабна композиція, що збагатила сучасний альтовий репертуар.

Хоча точна дата та місце першої публічної презентації твору не зафіксовані у джерелах, відомо, що саме Андрій Війтович здійснив прем’єрне виконання. В одному з інтерв’ю він згадував: «...і перший альтовий концерт, перше виконання, зробив я також» [37], що засвідчує його першорядну роль у становленні твору в концертному просторі.

Серед значущих виконань твору варто згадати концерт, присвячений 60-річчю композитора, що відбувся 20 вересня 2002 року на сцені Національної опери України. Солістом став запрошений з Нідерландів альтист Данііл Райскін, а за пультом Національного симфонічного оркестру України стояв Володимир Сіренко. Виняткового статусу виконавська традиція набула і в наступні роки: на ювілейному вечорі з нагоди 75-річчя Є. Станковича концерт для альта № 1 знову прозвучав — цього разу у виконанні Андрія Війтовича, на сцені Великого залу НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Концерт для альта №1 репрезентує постромантичну епоху кінця ХХ століття, у межах якого відбувається трансформація традиційних жанрово-

формальних моделей сприйняття даного жанру. Відбувається переосмислення не тільки художньо-виразних засобів, але й самої структури побудови концерту, замість усталеного багаточастинного циклу композитор обирає цілісну одначастинну форму, внутрішня організація якої ґрунтується на послідовній зміні драматургічних сегментів.

Ознаки симфонізація жанру виявляються насамперед у використанні розширеного масиву оркестрової групи з вагомою роллю ударної групи та арфою, що формує більш насичену темброву палітру й створює багатопланову емоційно-сміслову динаміку. Завдяки цьому концерт набирає характеру масштабного драматичного полотна, де соліст та оркестранти - рівноправні партнери.

Вступна частина (*Largo*) – це монолог соліста. Твір відкривається виразним монологом альту — епіграфом, який встановлює основний інтонаційний матеріал. У його структурі домінують широкі дисонантні інтервали (малі септими), що надають висловлюванню особливої нервовості та внутрішньої напруги. Метроритмічна організація цього фрагмента вирізняється високою варіативністю: нерівномірна зміна метрів, поєднання дуолей і тріолей, пунктирні ритми та синкопи створюють враження непередбачуваності, що відповідає емоційній природі монологу. Оркестрова відповідь контрастує характером: звучить лірична тема, статична, колористично стримана. М'який діалог між альтом і флейтою формує своєрідний камерний простір у межах великої оркестрової форми. Особливої містичності надає звучання челести, яка створює «мерехтливий», холодний фон.

Ліричний середній розділ – це поетичний епізод з англійським ріжком та фаготом розкриває іншу сторону драматургічного образу — інтимність та споглядальність. Проте соліст постійно вносить драматичні елементи, формуючи антагоністичну структуру: оркестр — носій

ліричного, розчиненого у просторі часу; альт — репрезентант драматичного й особистісного.

Так виникає двошарова драматургія, де обидві сфери взаємодіють, але не зливаються в гармонійну єдність.

Перехід до *Allegro* — якісний злам у розвитку. Ритмічно чіткі фігури струнних та ударних вводять головний мотив — висхідну та низхідну септими. Цей інтонаційний символ стає своєрідним знаком фатуму для всієї композиції. Монолог соліста, позначений ремарками *rubato* і *molto espressivo*, звучить як спроба опору. Подальший розвиток структурується у вигляді хвильових наростань де перша хвиля — гострі переклики струнних і духових, кульмінація на різкому інтонаційному жесті; друга хвиля — масштабніша та більш афективна, з тремоло та тритоновими темами валторн; оркестр об'єднується у потужну сонорну масу; третя хвиля — агресивна, урбаністична, з механістично організованим рухом, підтриманим маримбою та сигналоподібними інтонаціями. Її кульмінація завершується блокадою руху та речитативом альту, що відображає кризову фазу драматургії.

Кульмінації та завершення починається поступово, де напруга розчиняється у хроматичних пасажах флейти піколо та кларнета. Ліричні епізоди *Largo* чергуються з драматичними імпульсами, створюючи образ пошуку сенсу після трагічної кульмінації.

В останніх розділах музика набуває особливого філософського виміру: монолог альту поєднується з діалогами груп оркестру, але фінальна кульмінація (на мотиві септими) знову утверджує ідею невідворотності. Завершення концерту — це «завмирання у височині»: висхідні лінії альту, віолончелі, флейти, кларнета та гобоя створюють символічний простір, який ніби розчиняється в безмежності. Остинатний рух дерев'яних духових нагадує обертання космічного колеса, неминучість часу й

повторюваність життєвих циклів. Останнє слово знову за альтом — він проголошує ключову інтонацію септими, замикаючи коло.

Концерт являє собою одночастинну форму великого симфонічного масштабу, в межах якої закладена внутрішня тричастинність — три розділи, що функціонують як драматургічні полюси та формують цілісний процес становлення музичної думки. Мова твору вибудована таким чином, що внутрішньоформна логіка розкривається поступово: ніби прихована за широкими звуковими площинами, вона поступово «виходить на поверхню», набуває чітких архітектонічних обрисів та емоційного профілю.

Перший розділ: експозиційно-філософський (Largo). Цей розділ постає як монологічне осмислення буття, як музичний вступ до тематики духовного пошуку, внутрішнього самоусвідомлення та екзистенційної медитації. Альт, який традиційно втілює “філософський голос” у струнній групі, у цьому контексті набуває як суб'єктивної, так і символічної ролі: він не лише презентує обраний образ, а стає носієм внутрішньої розповіді. Його інтонаційна мова — пластична, аркова, оперта на протяжні лінії, часто з елементами рецитативності, що наближує звучання до інтонаційного жесту людського голосу. Тембр альту використовується не лише як виразовий ресурс, а як семантичний інструмент — завдяки темному баритовому колориту, що забезпечує емоційну глибину та метафоричність. Оркестр у цьому розділі виступає рівноправним співрозмовником. Він не опонує солісту, а створює широку акустичну перспективу — своєрідне “звукове тло” світоглядного контексту. Темброво-фактурні нашарування в оркестрі формують своєрідні звукові ландшафти, створюючи умови для поступового переходу від статичності до динаміки.

Другий розділ: дієвий (Allegro). Розділ Allegro постає як зона драматичного загострення, де відбувається активний тематичний розвиток. Це — сфера дії, руху, конфлікту, зіткнення двох елементів: суб'єктивного початку (альт як інтенція, емоція, ініціатива) та об'єктивного початку (оркестр як сила зовнішнього, просторового, універсального). Тут драматургія переходить у площину протиставлень — ритмічних, тематичних, тембрових. У порівнянні з Largo, що тяжіє до статичної медитації, Allegro вирізняється моторністю, енергією, майже симфонічною епічністю. Композитор використовує динамічні хвилі, різкі драматичні контрасти, побудовані на інтенсивних оркестрових масах, а альт виявляє максимально широкий спектр технічних можливостей — швидкі пасажі, енергійні злети, агресивні штрихові формули. На рівні форми відбувається розгорнення тематичних елементів, їх трансформація та взаємопроникнення. Риторика музичного матеріалу набуває імпульсивності, навіть конфліктності, що відповідає драматургічній логіці твору. Альт виступає не лише як співрозмовник, але й як “провокатор” процесу — його інтонації стають ініціаторами змін. Оркестр відповідає масштабними блоками, створюючи ефект драматичної хвилі. Тут зароджується конфліктний вузол всієї композиції, що згодом приведе до символічного розв’язання.

Третій розділ: кодовий (Largo–Lento). Заключна зона твору являє собою сферу рефлексії — повернення до попередніх смислів, їх переосмислення через досвід драматичного розвитку. Темпова позначка Largo–Lento задає новий семантичний горизонт: сповільнення тут має характер очищення, повернення до першооснов, своєрідної внутрішньої декомпресії після напруженого драматичного середнього розділу.

Структурно цей розділ існує як синтез попередніх тематичних осередків. Відбувається стишення конфлікту між альтом і оркестром, їх взаємодія набуває більш гармонійного характеру. Текстура звучання стає

прозорішою, ритмічні контури — згладженими, інтонаційні лінії — мов реліквіями попереднього досвіду. Альт постає у ролі оповідача, який знову бере на себе функцію носія сенсу, але тепер його мова вже не є монологічною — вона поєднує у собі досвід всіх попередніх етапів. Оркестр утворює відповідь, яка не вступає у протиборство, а ніби підтримує, створює акустичну глибину. Відбувається внутрішня консолідація — від конфлікту до узгодження. Кодовість цього розділу визначається не лише композиційно, але й семантично: він відповідає за формування остаточного змістового ядра твору, за виведення слухача на рівень узагальнення.

Основна драматургічна ідея полягає в тому, що провідним структурним і драматургічним принципом твору є напруга і взаємодія між двома початками — суб'єктивним і об'єктивним, особистісним і універсальним, внутрішнім та зовнішнім. *Альт* тут — символ індивідуалізованого голосу людини, її внутрішнього "Я". *Оркестр* — уособлення широкого світу, космосу, об'єктивної дійсності. Ця взаємодія не є простою опозицією: вона визначає рух музичного матеріалу, структуру форми, темброву логіку, ритмічні моделі.

Важливу роль відіграють і неофольклорні риси, інтегровані у сучасний стиль, такі як: остинатні структури, що символізують циклічність часу та ритуальний елемент, варіантність тематичних формул, яка створює ефект "живої" інтонації та символічні інтонаційні маркери, що мають узагальнений характер і відсилають до архетипів української музичної культури. Це не прямий етнографічний фольклор, а його модифікована, осмислена, структурно перетворена форма. Такі елементи поглиблюють драматургічний зміст і створюють багат шаровість музичного простору.

Структура твору вирізняється цілісністю та внутрішньою логікою. Цей «духовний триптих» формує не лише музичну структуру концерту, а

й його змістову архітектуру. Твір постає як філософський шлях — від споглядання через боротьбу до прозріння. Таке трактування посилює образний зміст твору і підкреслює індивідуальний стиль композитора, для якого драматургія — не формальна схема, а спосіб художнього мислення.

2.3 Внесок Валентина Бібіка у розвиток камерної музики.

Творчість Валентина Бібіка, зокрема камерний доробок посідає центральне місце в творчій спадщині та становить одну із найхарактерніших площин його індивідуального стилю. Відомі теоретики, музикознавці неодноразово підкреслюють, що саме в камерному жанрі композитору вдалось реалізувати концепцію «інтонування як мислення». Як зазначає В. Грабовський у «Енциклопедії Сучасної України», Валентин Бібик «...належить до плеяди українських композиторів, які у 60–70-х рр. XX ст., поєднуючи новітні досягнення світового мистецтва з традиційними засадами української музики, суттєво змінили її музичну мову [3].

Варто відмітити, що формування композитора відбувалось в рамках професійної вищої школи, закладної на кафедрі композиції та інструментування Харківського інституту мистецтв, традиції якої були сформовані за часи її засновника — професора С.С. Богатирьова, і, звичайно, під керівництвом викладача Валентина Савича по композиції — Д. Клебанова, що допомагав тоді ще юному студенту з пошуком свого власного стилю, а не поширеної в той час тенденції уніфікації творчих підходів, що формували патерний шлях митця. Наставник, допомагав всіляко та підтримував індивідуальні пошуки композитора та сприяв поступовому розширенню його мистецького та культурного світогляду, адже сам Дмитро Львович був не тільки високоерудованою людиною, але й живо цікавився сучасними мистецькими процесами, попри ідеологічні обмеження свого часу. Він був обізнаний з багатьма

забороненими музичними творами й ознайомив із ними Валентина Бібіка, тим самим сформувавши в майбутньому композиторі стійку потребу в пошуках новизни та відкритість до стильових інновацій.

Значною мірою саме завдяки своєму вчителю, В. Бібік не вийшов зі стін музичної консерваторії «зліпленим» за канонами радянської академічної школи та не був обмежений мистецькими рамками, у які, на жаль, потрапили його сучасники.

Період «хрущовської відлиги» став вирішальним у становленні творчого стилю Валентина Савича. У 1960-ті роки, після згортання сталінської репресивної політики, відбулось помітне послаблення ідеологічного контролю над культурною сферою, що в свою чергу сприяло виявленню та появі нових можливостей для мистецького пошуку. У цей час монолітна радянська культура почала диференціюватись: офіційне (ідеологічно-орієнтоване мистецтво) та неформальне – андеграундний потік, у межах якого працювали композитори, котрі визначили подальший напрям розвитку української музики та сформували її художнє бачення на наступні десятиліття.

З архівних матеріалів інтерв'ю «Довга розмова», композитор охарактеризував своє покоління митців як: «Дивовижний час, надзвичайне покоління – «шістдесятники». В цей час митці відчули слабкий вітер змін, що став платформою цілого пласту української культури, відкривши орієнтири нової естетики, оновленої художньої мови та інтенсивного пошуку власної ідентичності в межах національної мистецької традиції (В.Бібік, 2012: 32-37 с.).

Композитор Олександр Щетинський у своїй праці «Валентин Бібік: набуття творчої зрілості» розподіляє творчий шлях композитора залежно від тематики творів, стилістики та композиторської техніки. Дослідник підкреслює, що в основу запропонованої періодизації покладено саме стилістичні відмінності, притаманні новим творчим етапам митця.

Відлік творчого шляху розпочинається, як зазначалось раніше, з 1966 року, коли написав Першу симфонію (опус №1), саме цей період визначається як формування індивідуальної творчої манери. За О. Щетинським, «...саме в цей час складаються чіткі жанрові пріоритети Бібіка, що залишаються чинними в усіх подальших періодах. Це оркестрові або камерні композиції, вокальні, хорові або інструментальні цикли, великі одночастинні або багаточастинні форми на кшталт сонати чи поеми» [41, с.45].

Другий, зрілий період творчості, розпочинається у 1972 році зі створення фортепіанного тріо №1 оп.14 з характерно сформованим індивідуальним стилем композитора та цілісною системою технічних прийомів, що демонструють приналежність до експериментальних, диктованих авангардним часом викликів; прагнення композитора відображають синтезування національної музичної традиції з новітніми світовими стильовими орієнтирами, створюючи оригінальний ракурс камерної музики.

Третій період, що охоплює 1981-1982 роки, відрізняється новою мовою композитора, що зосереджена на поміркованому стилістичному підході, зменшеною експериментальністю та прагненням ризику, підвищеною консонантністю гармонічної структури та прозорістю самої фактури. До цього періоду, за дослідженнями О. Щетинського, належить, серед інших творів, фортепіанні сонати з четвертої по сьому та Симфонія №7, опус 50. Художнє мислення композитора набуває риси романтично-ностальгічного, трагічного характеру.

Останні 12 років життя Валентина Савича – це заключний період його творчості, 10 років з яких він провів у міграції. Для цього періоду, слід зауважити, що композитор звертається до пошуку нових тематичних площин, де відбуваються трансформації оркестрових груп інструментів, а саме поєднань різних музичних інструментів. Вперше з'являються

сюжети біблійних мотивів, водночас стилістично він залишається ментально близьким до попереднього етапу творчості [41, с.45-46].

На ранньому етапі В. Бібіка композиторським взірцем і джерелом художнього впливу виступав композитор Дмитро Шостакович, чия манера композиційної побудови, драматургічна насиченість та гармонічна мова залишили помітний слід у формуванні мови молодого композитора. Водночас у зріліші періоди творчості Бібик продовжував зберігати шанобливе ставлення до творчої спадщини ідейника, використовуючи її як орієнтир для власних композиційних пошуків. Варто вказати, що партита для фортепіано, скрипки та віолончелі на тему «DSCH» була присвячена Д. Шостаковичу, також композитор не цурався використовувати тематичний матеріал для своїх творів із творчого доробку Дмитра Дмитровича, а саме це помітно при цитуванні 14 симфонії у творі Симфонія №4. Музикознавці та теоретики також стверджують, що композитор звертався й до інших відомих творів, до прикладу fuga №33 з поліфонічного циклу «34 прелюдії та фуги», тематизм якої ґрунтується на цитуванні теми фуги №16 (h-moll) з його попереднього циклу «24 прелюдії та фуги для фортепіано».

Формуючи свій власний світогляд та стиль, Валентин Савич активно шукав нові технічні та виразові засоби, аби розширити функції колористики звуку; на ранніх етапах, експериментував композитор з різними жанрами, спробував він себе в фольклорно-етнічному напрямку та вивчав авангардні течії, проте завжди з уважністю підходив до вибору жанру та не все використовував при формуванні свого стильового смаку. Він унікав додекафоній, хоча десь внутрішнього його приваблювала експресивність музики новопрохідців, серіальна музика також залишилась поза його практикою, хоча, знову ж таки, митець не був проти використання нових ідей в темброво-фактурних рішеннях.

Зацікавленість Бібіка до нового в музиці зберігалась впродовж його життя, проте він оминав найбільш популярні авангардні напрямки, бравши з них окремі елементи і будував на основі цього своє бачення музичного світу через композиції, які створював. В монографії «Рефлексивний художник» Л. Шаповалової, дослідниця зазначає, що Автор (В. Бібик) який обрав шлях філософського осмислення буття розкриває його нові грані. «Подолання трагедії співчуттям до людини дає йому право на оптимістичну концепцію твору... Іншими словами, автор на основі двох властивих ліричному модусу – психологічного переживання та філософського осмислення – відтворює художню модель монодрами з характерним для нех рефлексивним модусом свідомості». [41, с. 185].

Як згадувалась раніше, фольклор вплинув на становлення композиторських рис в контексті національного в його творчості. У 60-ті роки в українському культурному просторі царує друга хвиля «неофольклоризму», яка проявляється у переосмисленні національних музичних традицій, інтеграції народних мотивів у сучасні жанрові форми та пошуків нових засобів художнього вираження, які мають на меті об'єднати автентичність фольклору з індивідуальною творчою манерою письма.

У творчості Валентина Бібіка народний матеріал залишив слід не тільки в тематичному матеріалі, але й фактурному, ритмічному та гармонічному рішеннях. Композитор звертав увагу на народні мотиви, але радше не як цитування інтонацій мелодики, а як до виклику трансформації ритмічного малюнку із зміною самої мелодії інтегруючи їх у власну інтонаційну систему та композиційну мову.

Важливу роль у дослідженні та формуванні принципів музичної будови відіграла донька Вікторія Бібик, яка й була виконавцем та

головною інтерпретаторкою творів батька. Спілкуючись з О. Даниловою, вона сформулила основні принципи мислення Бібіка:

1. Ставлення до звуку. Його особлива чутливість і сприйняття музики відображалось у переосмисленні звукової чутливості, походження, відтворення та наповнення. Можна вважати, що це є ключова роль музики Валентина Бібіка.
2. Ритмічне відчуття музичного полотна. Надзвичайно тонка та важлива складова творів - ритмічна організація, певне ритмічне *rubato* та саме відчуття руху в музиці, що оживлює звук та надає твору динамічності.
3. Віддача. Емоційна складова при виконанні творів батька, за словами доньки, відіграє чималу роль (Данилова, 2018: 168-169 с.)

Досліджуючи творчість В. Бібіка, О. Данилова виокремила певну структуру музики Валентина Савича, а саме: тяжіння до розгорнутої симфонічної концепції з урахуванням філософської ідеї та рефлексії, провідну роль займає поліфонічне мислення автора, схильність до медитативного розгортання музичного матеріалу, де драматизм це – протистояння внутрішньому або зовнішньому конфлікту, що уособлює в собі змагання, боротьбу, а як наслідок, ми отримуємо внутрішню еволюцію музичної думки [41, с. 106].

Аналізуючи творчу спадщину Валентина Бібіка, О. Щетинський окреслює низку рис, що формують його індивідуальний стиль та виокремлюють композитора в контексті української музики другої половини ХХ століття. Науковець підкреслює, що самотність Бібіка проявляється не лише у виборі тематизму чи жанрових уподобань, які залишаються відносно стабільними впродовж творчого циклу, а перед усім в специфіці мислення та способах організації музичного матеріалу.

Дослідник Олександр Щетинський виділяє кілька провідних компонентів, які структурно виділяють його авторську манеру:

Передусім О. Щетинський наголошує на винятковому відчутті краси звучання, властивому композитору у всіх параметрах акустично сприйняття та організації: тембрі, регістрі, звуковистотності, артикуляції та фактурній будові. Звук у прочитанні автора набуває художньої самостійності, це не просто засіб музичної виразності, а носій інформації, семантики та емоційних відчуттів. «Звуковий рельєф» - це визначення, яке можна використати для опису побудови творів композитора, адже особливе місце займає темброва палітра та фактурна пластика, що виконують не допоміжну роль, а головну функцію.

Важливою рисою, що виокремлює творчість автора серед інших колег композиторів є домінантна роль тематизму, що в свою чергу побудований на лаконічних інтонаційних моделях: секундові, кварто-секундові чи терцієві поспівки. Незважаючи на примітивність використаних первинних мотивів, В. Бібик філігранно створює різні сценарії їх розвитку.

Простота ритмічної організації не переходить у монотонність завдяки змінній метриці, використання часткового *rubato*, нерівномірним ритмічним імпульсам та гнучкій агогічній організації.

Основним компонентом у структурі мислення Валентина Бібіка виступає мелодико-поліфонічний тип розвитку, що вирізняється великою кількістю використання імітаційних технік, підголоскової поліфонії та інших видів багатоголосся. Варто відзначити, що композитор вдало поєднує та міксує різні типи поліфонії з новими техніками, зокрема модально-атональними поліфонічними структурами.

Гармонічна мова автора вирізняється модальною основою з елементами вільної атональності. Традиційна функціональність в його музиці майже не проявляється: акорди тяжіють до кластерних розв'язок, виступає на перший план звукоутворення, а не в класичному розумінні гармонічної логіки. Гармонічне середовище у творах співіснує з

мелодичною активністю, сонористичними ефектами, не вступаючи з ними у конфлікт, а радше навпаки відкриваючи багат шаровість музичного мислення.

Особливе місце в творчості композитора займає – сонористика. В його розуміння цей ефект не завжди є самодостатнім фактором, він взаємодіє з іншими засобами музичної виразності. О. Щетинський це називає «співучою сонорністю».

Окрему увагу Щетинський загострює на переосмисленню традиційних форм композитором. У творчості В. Бібіка можна знайти сонатні фактури та фугальні розділи, проте вони адаптовані до умов атональної або модальної гармонії, що призводить до оновлення їх драматургічної логіки [41, с. 57-59].

Отже, якщо резюмувати про формування композиторського стилю, важливо вказати, що класичне середовище в стінах Харківському інституті мистецтв, незважаючи на радянську позицію, дозволили Валентину Савичу сформувати свій композиторський смак. Одну із провідних ролей у розвитку композиторського таланту відіграв і наставник – професор Д. Клебанов, що посіяв зерно в молодого композитора та сприяв не тільки академічному навчанню, але й усіляко розвивав естетично-художній смак, розширював горизонти уяви про «сучасну» музику того часу.

Важливу роль у становленні композиторського мислення В. Бібіка відіграли не лише творчі пошуки, а й широкі культурно-історичні трансформації, що відбувались в Україні в 60-тих роках ХХ століття. Саме цей період позначився поступовим послабленням ідеологічного заключення та відкриттям культурного простору до світових мистецьких процесів. Доступ до новим музичних ідей - модерністських технік, естетичних концепцій, які раніше були фактично заборонені, створив принципово інші умови для професійного становлення.

Не менш значущим чинником стала атмосфера інтенсивного мистецького діалогу, що сформувалась навколо київського кола композиторів авангардистів, серед яких Л. Грабовський, В. Сільвестров, Є.Станкович та інші представники інтелектуальної музичної еліти, які приняли загальному обміну досвіду, розширювали горизонти сприйняття та стимулювали професійне зростання. В даному оточені композитор отримав не лише підтримку, але й здоровий критичний простір . що постійно мотивував до самоудосконалення, філософського переосмислення та формування власної художньої концепції.

Звісно, національний елемент у творчості не буквальний і не зовнішній, він – переосмислений. У його музиці відчутний гомін української етнічності: поліфонічне мислення, тяжіння до народного наспіву, проте сам композитор не прагнув до ідентичного цитування народних мелодій.

Висновки даного розділу хотілось б завершити висловом О. Щетинського: «Бібік – фігура недооцінена і недозбагнута. Такого рівня композиторів в українській музиці дуже мало. Виконавець Бібіка має відчутти дещо невловиме, що ховається між нотами. Таке потаємне «послання» завжди є в його музиці. До нього треба підбирати особливі ключі, прориватися крізь повсякденність і узвичаєність, що оточують нас» (О. Щетинський, 2019).

2.4 Соната №2 для альту соло, ор. 136 в контексті композиторського стилю

Творчість В. Бібіка посідає значне місце в українській музиці другої половини ХХ століття, насамперед завдяки плідній роботі з камерними жанрами, у яких композитор віднаходить найбільш природну форму для власної інтонаційно-філософської мови. Йому властиве прагнення до гранично зосередженого вислову, де на перший план виходить не традиційний тематизм, а внутрішня логіка інтонаційного зародження та

розвитку мелодизму. Характерні риси його творчості, як поліфонічне мислення, тяжіння до економної, але інтонаційно-виразної мелодики, прозорості і ясності фактури, формують специфічний тип музичного мислення та особливий композиторський стиль, що вирізняє В. Бібіка серед інших композиторів покоління українських модерністів.

У цьому контексті звернення композитора до музики для альту виглядає закономірним. Від 1970-х років В. Бібік наділяє цей інструмент особливою роллю, побачивши в його тембрі можливість поєднати густий звук і бархатистість нижніх регістрів із стриманою та психологічною ліричністю середніх та верхніх. Група творів для альту, що включає *сонати для альту соло* (ор.31, 1977; ор.136, 1999), *сонати для альту з фортепіано* (ор.72, 1988; ор.137, 2000) та *концерти для альту та камерного оркестру* (ор. 53, 1984, ор. 104, 1994) становить цілісний пласт творчості, у якому відбивається глибинна еволюція естетики композитора. Саме тут композитор найповніше реалізує ідею «внутрішнього звучання», у якому кожна інтонація має вагу, а драматургія постає як процес духовного й психологічного розвитку, переродження. Кожна з цих альтових сонат належить до певного етапу творчості композитора і водночас продовжує загальну лінію пошуків власних стильових орієнтирів.

Обираючи жанр сонати, Бібік послідовно переосмислює його класичну модель. Композитор трактує її не як боротьбу кількох тематичних сфер і не як структурну жанрову модель. Для нього соната є певною формою духовного розвитку, де інтонація не протиставляється іншій інтонації, а трансформується в межах єдиного простору потоку. Тут відбувається зміщення пріоритетів із зовнішнього драматизму і дотримання структури на тонку роботу з мотивами на мікрорівні, темповими нюансами, паузами та фактурними шарами. Саме тому альтові сонати композитора вирізняються цілісністю та високим

ступенем внутрішнього розвитку, у якому кожна інтонація чи ритмічний малюнок має значення і отримує семантичне навантаження.

Це музика, що відмовляється від традиційних моделей і натомість пропонує простір, у якому форма осмислюється не як сума частин, а як процес думки, що народжується, триває й згасає в межах однієї частини. Таке розуміння сонатності дозволяє розглядати альтові сонати В. Бібіка не як унікальні художні моделі, де філософський і часовий вимір звучання стає центральним.

Соната №2 для альту соло, ор.136, написана В. Бібіком наприкінці його українського періоду. Вона становить один із найхарактерніших прикладів пізнього стилю композитора. Твір складається з двох повільних частин (*Larghetto – Larghetto*), що вже само по собі вказує на особливий композиторський задум. А саме відсутність темпового контрастності зміщує акцент з традиційної логіки сонатного протистояння двох полюсів (швидке-повільне; веселе-сумне) на внутрішній контраст лірики, ніби дві сторони одного стану.

Таким чином, в цьому способі організації сонатного циклу закладена принципова естетична установка: замість класичного циклу композитор пропонує дві взаємодоповнювальні картини одного психологічного процесу, своєрідні дві фази роздуму, що перегукуються між собою не контрастом, а змінами внутрішнього тяжіння, фактурної щільності та ступеня драматичного напруження. Це зумовлює поступове й безперервне розгортання форми, коли друга частина не протистоїть першій, а продовжує й поглиблює її семантичний простір.

В обох частинах Сонати №2 домінує інтонаційна стриманість і зосередженість навколо конкретного інтонаційного ядра, що є притаманним композиторському стилю В. Бібіка. Звуковий матеріал твору виникає з мікромотивів – маленьких інтервальних зворотів (переважно секунди, терції, кварта), коротких, ніби мовленнєвих

зворотів, невеликих остинатних повторів на одному звуці чи в межах малого інтервального діапазону. Ці елементи не розгортаються у великі протяжні теми, а складаються в більш короткі інтонаційно насичені теми, що поступово трансформуються, утворюючи мерехтливе поле варіантності. У результаті форму визначає не тематичний розвиток у традиційному сенсі, а зміна станів, в яких інтонаційно споріднені побудови поступово набувають змін та нової семантичної ваги.

Провідну роль відіграє як і в стилі В. Бібіка загалом, так і в цьому прикладі відіграє поліфонічне мислення, навіть в умовах сольної партії. Композитор досягає ефекту багатоголосся завдяки протилежним напрямкам руху, чергуванню регістрів, внутрішнім розривам між групами звуків і власне поліфонізації музичної тканини, коли дві самостійні лінії, переплітаючись, утворюють повноцінний контрапункт як звуковисотний, так і ритмічний.

Значущим чинником є і регістрова драматургія. Зони звучання низького регістру створюють відчуття тяжіння та внутрішньої зосередженості, наповненості звуку, додають бархатистого тембру, тоді як різкі виходи у верхній регістр – часто в кульмінаційних зонах першого та другого *Larghetto* – функціонують як внутрішній прорив, експресія, момент розширення і насичення простору. Таким чином, в творі зміна регістру працює не лише на виразність мелодій та тембру, а й відображає зміну ступеня духовної напруги, вершини розвитку думки.

Формотворчий принцип обох частин можна описати як варіаційно-процесуальний. Однак, це не той випадок, де варіації чітко окреслені; мова йде про тривалий, розгалужений монолог, у якому імпульси зароджуються з тиші, набирають ваги, розкриваються, трансформуються і логічно переростають один в один, а потім загасають. Хоча визначити їх межі можна завдяки зміні принципу організації фактури. Додатково ці зміни композитор відмічає за допомогою партитурних орієнтирів.

Особливо важливою в творі є роль пауз. Вони слугують не лише ритмічними зупинками, а й певними цезурами, що несуть структурну функцію та допомагають означити межі мотивів, фраз.

У другій частині при збереженні загального принципу варіаційної процесуальності, прослідковується ще один – контрастне співставлення плавної і чуттєвої теми з відстороненими *pizzicato*. Однак, воно не є протиставленням двох начал, а навпаки є ніби двома станами одного внутрішнього процесу, що послідовно розкривають різні грані того самого емоційного й інтонаційного простору, підсилюючи один одного через цю контрастність. Звучання частини набуває іншого відтінку характеру – вона звучить лірико, світло, витончено, чуттєво, із плавнішим лінійним розгортанням та м'якшою інтонаційною пластикою. На відміну від стриманої, мовленнєвої інтонаційності першої частини, тут з'являється більше світлої мелодичності, триваліші фрази та відчуття внутрішнього співу, що розкриває інструмент у більш кантиленному вимірі. Темброва організація стає світлішою, регістр розширюється – мелодика переходить в зону більш високого звучання в *pizzicato* виконується в низькому та середньому регістрі. Динаміка стає гнучкішою, залишаючись в середніх та тихих значеннях. Це все посилює враження внутрішнього просвітлення та прозорої емоційності, у якій музика ніби звільняється від попередньої зосередженості й відкривається до більшої ліричності. Завершення другої частини не порушує цієї атмосфери – воно м'яко згасає, не ставлячи різкої крапки, а залишаючи після себе відлуння світлого мелодизму та м'яких *pizzicato*.

Тембровий аспект посідає значне місце як в творчості композитора загалом, так і в цій сонаті. В. Бібік працює з альтом як із інструментом, що має високий потенціал різноманітного звучання, здатним до чистого оксамитового звуку, яскравих штрихів, *pizzicato*, а також до тонкого нюансування, плавної кантилени, широких технічних можливостей для

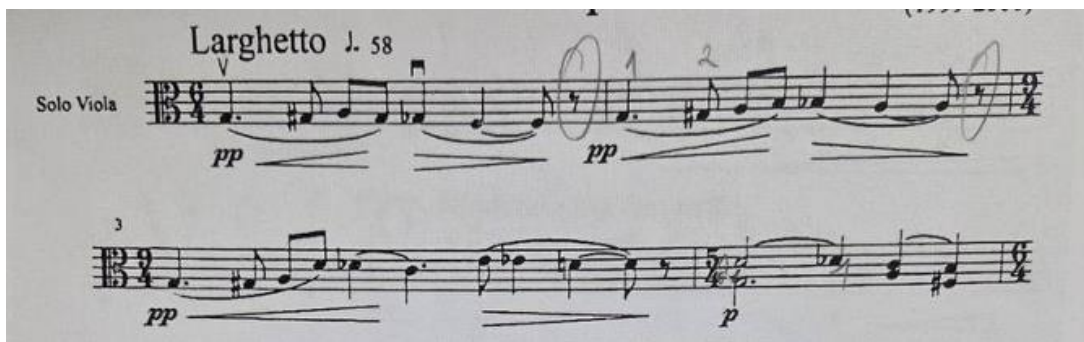
гри подвійних нот. Використання виразних динамічних градацій підсилює цю темброву палітру, надаючи звучанню контрастності й емоційної рельєфності.

Загалом Соната №2 для альту solo постає як двочастинна форма, у якій розвиток сприймається як послідовне занурення в інтонаційний матеріал та його внутрішні стани. Структура твору побудована на поступовій зміні інтонаційної насиченості, фактурної щільності та ступеня ліричної виразності, що формує цілісну лінію художнього розгортання. Така організація звучання створює відчуття безперервного процесу, у якому кожен елемент набуває ваги й смислу, а темброва та динамічна палітра відкриває різні обрії емоційного забарвлення. Саме ця спрямованість на внутрішній розвиток музичного матеріалу визначає характер подальшого детального розгляду твору.

Перша частина (*Larghetto*) Сонати №2 для альту solo відкриває твір особливим типом повільного, зосередженого музичного часу, у якому кожне інтонаційне коливання є вираженням смислу та плинним розвитком твору, існуванням його у часі. *Larghetto* тут не означає просто темпову характеристику, це режим існування музики, її внутрішня швидкість, що задає ритм мислення, а не скільки суто руху. Вже з перших тактів відчутно, що композитор працює не з тематизмом у традиційному розумінні, а з невеликими інтонаційними зернами, які функціонують як матеріал для поступового, органічного формотворення.

Основні інтонаційні елементи частини – це невеликі мотиви, сконструйовані переважно з інтервалів секунди, терції, кварта, квінти, що складаються і переростають в більш розлогі фрази. Наприклад, т. 1-3: тема складається з послідовності таких інтервалів, як м2, м2 вгору, м2, дв. зб1, м2 вниз. В наступному такті, ця інтервальна модель трансформується і виглядає як м2, м2, в2 вгору, м2, м2 вниз. В наступному такті звучить кульмінаційна побудова цих п'яти тактів, які

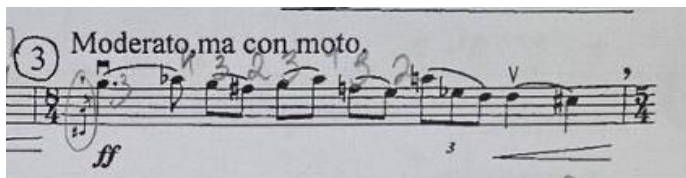
можна охарактеризувати як перший розділ. Тут композитор застосовує таку інтервальну логіку: м2, м2, ч4 вгору, м2, м2 вниз, в3 вгору, м2, м2 вниз. Таким чином в організації інтонаційного матеріалу можна прослідкувати роботі із інтервальними структурами. І в ній В. Бібік тяжіє до варіативності: при використанні опорного руху на дві малі секунди, композитор розмежовує їх різними по висоті інтервалами (дв. зб.1, в2, в3, ч4). Саме завдяки цьому звуковисотність змінюється і утворюється логічна і дуже виразна мелодична лінія, що при цьому зберігає свою однорідність.



Прослідкувати закономірності створення інтонації можна і далі, в т. 6-8 тема повторюється у трохи зміненому вигляді і на іншій висоті. Інтервальний склад такий: м2. м2, в2 вниз, м2 вгору, в2 вниз. Наступний такт, що окреслює другий мотив має таку структуру: м2 вгору, в2 вниз, в2 вгору, в2, м2 вниз. Ця інтервальна побудова значно відрізняється від попередніх опорою на великі секунди. Однак, це не протиріччя, а природне продовження того процесу варіативності теми, що дозволяє забезпечити її зміни максимально плавно і логічно. Третій такт, що має таку інтервальну структуру – м2 вгору, в2 вниз, зб2, м2 вгору, м2 вниз – продовжує цю парадигму розвитку.



В межах цього інтервального підходу доцільно дослідити побудови, що знаходяться на більшій відстані від початкової теми. Наприклад партитурний орієнтир три демонструє проведення, як новий ступінь варіаційного розвитку та поступової підготовки кульмінації. Інтервальний склад тут такий: м2 вгору, м2, м2 вниз, м2, в2 вгору, в3, м2 вниз, ч4 вгору, зб4, м2, м2 вниз. При детальному розгляді цієї структури стає ясно, що цей набір інтервалів є провідним для побудови звуковисотного та інтонаційного аспектів твору. Композитор різним чином їх комбінує переставляє, періодично додає нові інтонації для оновлення звучання (зб 4).



Таким чином у побудові мелодики виявляється послідовна робота з інтервальними комбінаціями, що забезпечують варіативність теми, її поступове оновлення та мелодичне розгортання, зберігаючи при цьому цілісність і впізнаваність інтонаційної основи.

Цікавим є не лише організація горизонталі, а і вертикалі. Тут композитор застосовує більш широкі інтервали. Це пов'язано як і з естетичною функцією, так і власне з природою видобування подвійних звуків. Композитор застосовує тут різноманітні інтервали – від м3 до м9, аде провідними є кварта, квінти, септими різного розміру. Вертикаль в творі має власну функцію – повноцінний мелодизований контрапункт (т. 17-23, 35-43), та остинатне підкреслення основної мелодичної теми (т.

73-77), що працює як підсилення напруги, звучності, насиченості матеріалу в кульмінаційній зоні.

Але композитор, дуже послідовних в своїх ідея, дає повноцінне розкриття і вертикалі. Особливо яскраво це проявляючи, починаючи з п.о. 10, де композитор виводить на перший план саме співзвуччя. Він поміщає їх в умовим максимальної акустичної ясності, оскільки ці інтервали звучать переважно на першу чи другу долю та розмежовуються паузами. Композитор застосовує переважно такі інтервали: м3, м2, ч4, зб4, зм5, ч5, в7, зб8, що завдяки своєму різному звучанню (консонантному, дисонантному), комбінуванням а також звуковисотним зміщеннями дозволяють створити акустично цікаву вертикаль.



Саме завдяки активному застосуванню інтервальної логіки не лише в горизонтальній площині, а і у вертикальній, фактура першої частини має ефект підголоскової поліфонії. В. Бібік створює відчуття двох голосів, що ніби йдуть власними шляхами, однак в єдиному метро-ритмічному пориві. Чергування регістрів, остинатні звуки (з т. 10) підсилюють поліфонічну сутність.

Важливу роль відіграють паузи. У першій частині вони функціонують як горизонтальні розриви, що не переривають думку, а навпаки – структурують її. Іншим структурним елементом є метр і тактові риси. Пауза у В. Бібіка – це час, коли музика продовжує звучати ніби всередині, це та тиша, що є частиною твору, його семантичною одиницею – її

значення таке ж високе, як і значення звуку. Паузи служать певним відлунням часу, попереднього звучання, що тепер має більшу вагу завдяки тиші.

Регістрова драматургія першої частини побудована на поступовому розширенні звуковисотності. Початкові фрази тяжіють до середнього й низького регістру, створюючи враження зосередженого і тісного простору. Проте ближче до середини частини починаються перші поступові переходи у верхній регістр. Це відбувається невимушено, ніби музика сама отримуючи розвиток поступово здіймається вгору.

Найвища точка розвитку – кульмінація – знаходиться в розділі *Adagio molto* (т. 50) і охоплює доволі значний відрізок часу. Композитор зазначає *fff*, як найвищу динамічну точку, найбільшу концентрацію напруги. Разом з тим, саме в цій зоні (і далі) застосовано найвищі ноти всього твору.

Перша частина відкриває сонату як простір зосередженого, внутрішньо спрямованого розгортання твору, при цьому не позбавленого людяності і емоційності. Її музична мова – доволі стримана, але наповнена внутрішньою напругою, а процес варіаційності інтонаційного зерна постає як спроба окреслити внутрішній стан, який не піддається прямому висловлюванню. Це музика, що відмовляється від зовнішньої дії, натомість створюючи простір для повільного розгортання думки. Перша частина задає онтологічний рівень сонати: музика існує як самовияв свідомості, що розгортається в часі, як дія, спрямована всередину.

Друга частина (*Larghetto*) Сонати №2 продовжує логіку першої, але водночас становить окремий смисловий простір. Позначення *Larghetto* зберігається, однак темпове сприйняття змінюється: якщо перша частина вибудовує стан зосередженої внутрішньої рівноваги, то друга вступає з

позиції вже пережитого досвіду, набутого в попередній драматургічній фазі. Вона звучить не як повторення, а як фаза поглибленої рефлексії, де подібна логіка і інтонаційні моделі набувають іншої емоційної щільності.

Друга частина має характер *post factum*: її виразність вибудовується не на поступовому відкритті інтонаційного матеріалу (як у першій), а на поверненні до нього після вже пройденої внутрішньої активізації. Зауважимо, що мається на увазі не точне повернення до тематизму першої частини, а скоріше їх спільна основа – інтервальна логіка, яку композитор застосовує по-різному в кожній частині. Звуковий простір з однієї сторони стає густішим, щільнішим, фразування менш розрідженим, а паузи – коротшими та менш «опорними», але при цьому композитор залишається в зоні більш м'якої лірики, що не приходить до такої ж активної кульмінації, як в попередній частині. Загалом можна сказати, що друга частина виникає в зоні пам'яті, ніби композитор повертається до того самого імпульсу, але на новому рівні реалізації.

Фактура другої частини відчутно щільніша. Паузи скорочуються, а інтонаційні фрази розташовуються ближче одна до одної, інколи — на межі безперервності. Виникає відчуття внутрішнього прискорення, при тому що темп залишається *Larghetto*.

Поліфонізація, характерна для першої частини, у другій проявляється в менш рельєфній формі. Контрастні за регістром та штрихом фігури (мелодичні фрази *legato*, флажолети, *pizzicato*) вступають у взаємодію, яка нагадує діалог різних «голосів» свідомості. Але цей діалог – не конфліктний, а радше доповнюючий: один голос звучить як основна думка, інший як відповідь або відлуння.

Завершення сонати не ставить крапку, хоча і фактично завершується *pizzicato* звуку *c*. Однак стихання і розчинення поступово підготовлюється, та розчиняється в просторі. Це відповідає естетиці

В. Бібіка, його музика не закінчується, а поступово згасає, повертаючись у той самий «простір», з якого народилася.

Музика другої частини побудована на відчутті поглибленої саморефлексії. Вона тяжіє до внутрішньої зосередженості, у якій інтонація розгортається делікатно й стримано, з м'яким висвітленням ліричного початка. Звукове тло формує атмосферу спокійного, прозорого звучання, де кожна фраза має вагу і функціонує як крок у процесі поступового висвітлення емоційного змісту. Ця частина створює враження завершеності переживання, у якому музичний рух поступово заспокоюється й відходить у тишу, залишаючи після себе стан ясності й умиротворення.

Соната №2 для альту соло В. Бібіка постає твором, у якому жанр сонати набуває особливого композиторського переосмислення – не як зіткнення тематичних полюсів, а як процес внутрішнього розгортання думки та інтонації. Аналіз виявив, що основним принципом роботи композитора з мелодикою є опора на інтервали та їх комбінування. Цей принцип по-своєму розкривається в обох частинах, формуючи цілісний простір поступової трансформації мелодики і фактури. Поліфонізація фактури, регістрова драматургія, динамічні та темброві градації створюють відчуття зосередженого, спрямованого всередину руху, у якому кожен елемент має структурну вагу. Дві частини становлять два етапи одного процесу: від первинного інтонаційного зародження – до поглибленої рефлексії та завершення у м'якому розчиненні звучання. У цьому виявляються риси стилю композитора, зорієнтовані на виразність, психологічність, концентрацію музичного сенсу в мінімальних звукових одиницях та дуже ретельної роботи зі звуком, часом і простором.

Висновки до Розділу 2.

У розділі 2 розкрито внесок Євгена Станковича та Валентина Бібіка у розвиток української альтової музики кінця XX – початку XXI століття, а також окреслено специфіку їхнього композиторського мислення в контексті камерно-інструментальних жанрів. Узагальнення матеріалу дозволяє стверджувати: обидва митці формують різні, але комплементарні моделі сучасної «альтової ідентичності» від симфонізованого, драматургічно масштабного прочитання концерту (Станкович) до зосередженої інтонаційно-філософської монодрами сольної сонати (Бібік). Альт у цих концепціях виступає не лише інструментом з характерним тембром, а семантичним носієм «внутрішнього голосу», здатного репрезентувати психологічний конфлікт, пам'ять, рефлексію та екзистенційний досвід.

У підрозділі 2.1 показано, що композиторський доробок Є. Станковича репрезентує тип стилю, де органічно поєднано національно-фольклорну основу, сучасні техніки композиторського письма та потужне темброво-оркестрове мислення. Важливими чинниками становлення його індивідуальної манери визначено карпатське фольклорне середовище, професійну інструментальну підготовку (віолончель) і вплив української симфонічної традиції (передусім Б. Лятошинського). Особливе значення має орієнтація композитора на тембр як на формотворчий і драматургічний параметр: у камерних жанрах він часто набуває статусу найбільш змістового компонента, визначаючи спосіб розвитку матеріалу та структуру музичного часу. Національна інтонаційність у Є. Станковича не зводиться до зовнішнього цитування осмислюється через неофольклорні принципи, варіантність, ритмо-остинатні моделі, етнофонічні алюзії та сонористичні ефекти, що в сукупності створює індивідуальну авторську «архітектоніку стилю».

Аналіз Концерту для альту з оркестром №1 (1999) у підрозділі 2.2 підтвердив, що цей твір є однією з ключових ланок сучасного українського альтового репертуару, адже поєднує виконавську віртуозність із філософською концептуальністю та масштабністю симфонічного мислення. Встановлено, що концерт постає результатом творчого діалогу композитора з визначними інтерпретаторами (передусім А. Війтовичем), що зумовило точність інструментального письма й увагу до специфіки альтового звуковидобування. Жанрова модель концерту переосмислюється: замість традиційного багаточастинного циклу Станкович обирає одночастинну форму з внутрішньою тричастинністю та послідовною зміною драматургічних сегментів. Домінантною ідеєю є взаємодія «суб'єктивного» та «об'єктивного» начал: альт репрезентує персоналізований голос (монологічність, рецитативність, експресивний жест), тоді як оркестр уособлює зовнішній простір, «космічну» перспективу та енергетичну стихію. Виявлено також провідну роль інтонаційних символів (зокрема септима як знак напруги/фатуму), хвильової кульмінаційної драматургії, темброво-кolorистичних контрастів і симфонізації концертного жанру через вагому функцію ударних та арфи. У підсумку концерт окреслює модель «альта-героя» — інструмента, здатного утримувати великий драматичний простір і водночас зберігати інтимну психологічність.

Підрозділ 2.3 засвідчив, що В. Бібік є одним із найважливіших українських композиторів другої половини XX століття у сфері камерної музики, де найповніше реалізується його концепція «інтонування як мислення». Формування композитора пов'язане з харківською школою та постаттю Д. Клебанова, який сприяв становленню індивідуальної манери й відкритості до новітніх стильових ідей попри ідеологічні обмеження. Визначено, що

художня еволюція Бібіка відбувається в полі історико-культурних трансформацій «відлиги» та подальших зрушень, а його стиль вирізняється особливою увагою до акустичної «краси звучання», лаконічного інтонаційного тематизму, поліфонічного типу розвитку, модально-атональної гармонічної сфери та «співучої сонорності». Національний компонент у Бібіка проявляється не у буквальних цитатах, а у переосмислених ритмо-фактурних моделях, інтонаційній пластиці та «внутрішньому гомоні» етнічної пам'яті.

У підрозділі 2.4 доведено, що Соната №2 для альту соло ор.136 є концентрованим виявом пізнього стилю В. Бібіка і репрезентує специфічне авторське трактування сонатності як процесу духовно-психологічного розгортання, а не як конфлікту тематичних сфер. Двочастинна структура (Larghetto–Larghetto) знімає зовнішню темпову контрастність і переводить розвиток у площину внутрішніх станів: від первинної інтонаційної зосередженості до поглибленої рефлексії та просвітленого згасання. Установлено, що основою формотворення стає інтервальна логіка (секундово-терцієві, кварто-квінтові моделі, варіантність), поліфонізація сольної фактури (ілюзія багатоголосся через регістрові розриви, контрапунктування ліній, підголоскові нашарування), регістрова драматургія та структурна роль пауз як семантичних «цезур». Таким чином соната постає як монолог-роздум, де звук, тиша і час утворюють єдину систему смислової організації, а альт розкривається як інструмент надзвичайної психологічної глибини, здатний утримувати «інтонаційну філософію» без опори на акомпанемент.

Отже, узагальнення розділу 2 показує: Є. Станкович і В. Бібік суттєво розширили горизонти української альтової музики, запропонувавши два полюси сучасної альтової поезики: симфонічно-драматичний (концертний) і камерно-рефлексивний

(сольний). Їхні твори актуалізують альт як інструмент смислу: він здатний одночасно репрезентувати індивідуальне переживання та універсальний образ часу, історії й духовного пошуку. Це забезпечує їхній спадщині стабільне місце в сучасному репертуарі та створює перспективи для подальших інтерпретацій і наукового осмислення.

РОЗДІЛ 3. ЗОЛТАН АЛМАШІ: СУЧАСНЕ БАЧЕННЯ АЛЬТОВОГО ЗВУЧАННЯ

3.1 Творчий шлях та становлення композиторського стилю Золтана Алмаші

Творчий доробок Золтана Алмаші активно заявив про себе на національній музичній сцені на початку 2000-х років. Його композиції присутні у програмах провідних українських форумів академічної музики, серед них «Київ Музик Фест», «Прем'єри сезону», «Контрасти», «Форум музики молодих». Водночас варто заявити, що географія презентації творчості композитора давно вийшла за рамки України та представлена публіці Нідерландів, Швейцарії, Литви, Франції та низці інших європейських країн, що відповідно формує уявлення про нього, як популярного сучасного митця.

Як виконавець-віолончеліст, Золтан Алмаші посідає помітне місце в сучасному музичному просторі України. Він тривалий час співпрацює з Національним ансамблем солістів «Київська камерата», а також є активним учасником колективів, що спеціалізуються на новітніх музичних практиках, зокрема ансамблів «Рикошет» та «Нова музика в Україні». Завдяки його ентузіазму та організаційним зусиллям у 2012 році було започатковано фестиваль сучасної камерної музики «Гольфстрім», який став важливою платформою для презентації творчих пошуків молодих і вже визнаних композиторів. [30]

Кожен опус Золтана Алмаші демонструє оновлений підхід до осмислення традиційної художньої системи, пропонуючи її сучасне прочитання та розкриваючи приховані можливості форм. Обираючи той чи інший музичної драматургії, композитор фактично формує специфічне відображення реальності, у якій внутрішні закономірності художнього процесу стають ключем до трансформації змісту. Манера

письма автора стає не тільки технічною характеристикою, а радше світоглядною інтерпретацією.

У другій половині XX та на початку XXI століття в українському музичному мистецтві набирає популярності жанр одночастинної камерної форми з наскрізною драматургією, що тяжіє до поемного типу розвитку музичної думки. Автори прагнули до максимально уважного, психологічно деталізованого моделювання внутрішніх емоцій людини, які не передбачали фрагментарності, а навпаки цілісного, безперервного розгортання драматургії в творі. Зазвичай у таких творах, увага зосереджувалась навколо однієї емоції, яка впродовж твору зазнавала змін та відкривала нові грані сприйняття того чи іншого стану внутрішньої емоції.

Варто відмітити, що саме творчість Алмаші органічно вписується в тенденцію, проте вирізняється своєю інтелектуальністю та логічним зосередженням в середині твору. Його музичний матеріал часто виростає з мінімальним обсягом, але семантично заряджених елементів, що проходять складні еволюційні зміни.

Саме тому, його можна вважати, на мою думку, одним із провідним фахівцем в розумінні одночастинних камерних форм в українській сучасній музиці: володіючи вмінням перетворювати обмежений первинний тематичний матеріал на розгорнуту драматургічну думку, у якій поєднується не тільки композиторські техніки, але й психологічна правдивість, образна багатошаровість.

Як згадувалось раніше, композитор прекрасно володіє музичним інструментом – віолончель, та це його вирізняє особливою увагою до тембрового потенціалу струнних інструментів, серед яких альт посідає досить унікальне місце в мистецькому арсеналі Алмаші.

На відмінну від традиційного сприйняття альту в симфонічній чи камерній музиці, як «внутрішнього голосу» ансамблю або інструмента переважно акомпануючого характеру, у композиторській концепції він постає повноцінним носієм драматургії, емоційно-сміслових нагрузок. За М. Голинською, «...Трансформація ролі альту є закономірною в контексті загальної естетики композитора, що базується на полістилістичних взаємодіях, відкритості до експерименту та оновленому погляді на академічну традицію» [8].

Серед найпоказовіших творів, що демонструють новий підхід до звучання альту, виділяється «Genius» для соло альту та оркестру. У цьому творі інструмент виступає не лише як самостійний солюючий механізм, а як семантичний центр композиції: формує внутрішню напругу, задає напрямок розгортання музичної дії та забезпечує цілісність музичного образного змісту. За свідченнями відомого виконавця Андрія Тучапця, Алмаші використовує принцип безперервного розвитку музичного матеріалу, завдяки чому альт має можливість поступово розкрити всю темброву палітру, широку палітру психологічних та інтонаційних відтінків.

Слід окреслити, у камерних жанрах Алмаші активно розширює функції альту. У складі струнних ансамблів альт часто отримує роль, нетипові для традиційного трактування інструмента: тембрового протиставлення до провідних сольних фрагментів та відповідальних конструктивних позицій в музичному полотні. Такі прийоми свідчить про «...вагому роль інструменту, що складає достойну конкуренцію скрипці та віолончеллю в плані виразових можливостей і репертуарної затребуваності». [8].

Вагомий вклад композитора і до розширення репертуару національної школи альту, що навіть до цього часу рахується відносно обмеженим.

3.2 «Супрун-Рапсодія» для альту та струнних: жанрово-стильові та композиційні особливості твору.

В історичному контексті «Супрун-рапсодія» для альту та струнних З. Алмаші посідає значне місце як один із найбільш виконуваних творів композитора середини 2010-х років. Саме в цей час у його доробку окреслюється низка творів, у яких послідовно розвиваються камерні жанри та інтерес до інструментального соло. До цього періоду належать такі твори, як Симфонія № 2 «Острів», камерні симфонії № 1 і № 2 (2011, 2012), *Concerto grosso* № 4 «Пори року» (2011), камерна симфонія «Genesis» для альту і струнних, Камерна кантата для скрипки і струнних (2015) та кілька ансамблевих опусів. На тлі цієї різноманітної, але стилістично цілісної групи творів і з'являється «Супрун-рапсодія» для альту та струнних, логічно вписуючись у загальні тенденції творчості композитора цього періоду.

«Супрун-рапсодія» була створена у 2016 році у своїй першій редакції – для альту та струнного оркестру. Твір виник у безпосередньому зв'язку з творчим середовищем Національного ансамблю солістів «Київська камерата», де композитор багато років працює як віолончеліст. Саме постійна взаємодія з виконавцями ансамблю й орієнтація на камерну сольну практику стали природним підґрунтям для появи окремих «іменних» творів. «Супрун-рапсодія» належить саме до такого типу, оскільки вона присвячена українській альтистці Катерині Супрун, учасниці «Київської камерати», якій автор присвятив твір. Її ім'я закладене у сам заголовок твору, що визначає цей твір, як певне авторське звернення.

Твір одразу посів значне місце в концертній практиці ансамблю й став одним із найчастіше виконуваних альтових творів З. Алмаші цього періоду. У подальшому композитор розширив сфери його звучання: з'явилися дві камерні версії для віолончелі:

1) версія для віолончелі та фортепіано (приблизно 2021 р.), яку З. Алмаші виконував як соліст разом з піаністом Мирославом Драганом;

2) версія для альту та фортепіано, яка і буде аналізуватись в даній роботі. У цій камерній редакції особливо яскравою є взаємодія двох солістів, що дозволяє простежити особливості стилю та ансамблевого письма композитора;

Таким чином, у різних інструментальних версіях «Супрун-рапсодія» демонструє здатність до переосмислення фактури, зберігаючи при цьому цілісність музичної концепції та авторської ідеї. Така гнучкість є характерною рисою творчого підходу З. Алмаші, який часто повертається до своїх творів, адаптуючи їх під нових виконавців і різні концертні ситуації. Для композитора, що багато років працює з різними ансамблями, така мобільність є природним продовженням виконавської практики.

У музично-теоретичній традиції рапсодія визначається як «вокальний або інструментальний твір вільної форми, що складається як послідовність різнохарактерних, часом контрастних епізодів.

Частіше жанр рапсодії реалізується композиторами як одночастинна, але внутрішньо розчленована композиція, в якій тематичний матеріал нерідко має зв'язок із народнопісенними інтонаціями або їх стилізованими відлуннями. Важливою ознакою жанру є контрастність епізодів, де драматичні, експресивні фрагменти чергуються з ліричними або медитативними, а також певна імпровізаційна свобода, що відчутна як у формотворенні, так і в інтонаційній організації.

У «Супрун-рапсодії» З. Алмаші низка цих жанрових ознак переосмислюється відповідно до індивідуального стилю композитора. Зберігаючи притаманну рапсодії одночастинність, З. Алмаші вибудовує внутрішню драматургію значно цілісніше, ніж це передбачено

традиційною епізодичною структурою. Розділи твору, хоча й доволі контрастні за характером, не існують як ізольовані сегменти, оскільки їх об'єднує спільна інтонаційна основа, логічна і послідовна драматургія та продумана логіка переходів між цими контрастними побудовами.

На відміну від більш звичної моделі жанру, де контрастність часто подається як послідовність яскраво відмежованих епізодів, у творі З. Алмаші вона постає скоріше як результат поступового трансформування музичного матеріалу. Три ключові побудови – мелодія альта (т. 1-7),

Zoltan Almashi/ Золтан Алмаші

♩=144 ♩=72 ♩=144

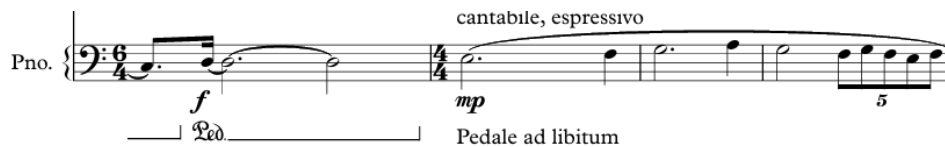
Viola

f *p* *mf*

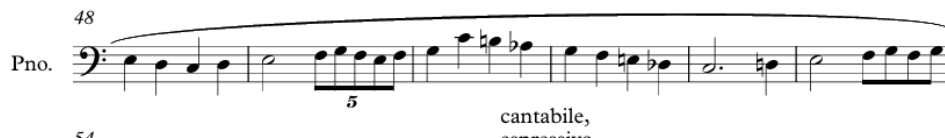
активна остинатна фігурація фортепіано (т. 7-23)

The image shows a musical score for a piano exercise titled "senza Pedale". It consists of two systems of music, each for a piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system starts with a measure of rest in both hands, followed by a series of eighth-note triplets in both hands, marked with a forte (ff) dynamic. The second system begins at measure 10 and continues the same pattern of eighth-note triplets. The score is written on grand staves with treble and bass clefs.

та тема фугато (т. 45-66) є ключовими тематичними елементами, на основі яких і відбувається цей розвиток.



5



Контраст у «Супрун-рапсодії» не ґрунтується на різкій зміні тематизму, тембру чи образу, а радше проявляється у зміні фактурних принципів та типів руху. Звісно, певна контрастність закладена вже в згадані вище тематичні побудови. Однак впродовж розвитку музичної думки їх контраст не стає сильнішим, а навпаки – вони взаємодіють і зливаються в середині форми та репризі з темою фуги.

Говорячи про ці побудови, не слід сприймати їх тільки як інтонаційне ядро музики, ні – тут скоріше йдеться саме про принцип роботи з матеріалом, про музичний образ, про той контраст ліричного і більш дієвого, що закладається в експозиції твору та знаходить подальший розвиток, переростаючи в логічну появу теми фугато. Перший з них – дуже гнучкий, ліричний, представлений у вигляді мелодії, в якій застосовані як широкі стрибки (суто інструментальної природи), так і кантиленна лінія, «інтонації плачу» (т. 5-6; 24-25).



Другий образ – активний, драматичний, найкраще його охарактеризовує італійський музичний термін «*con fuoco*». І хоча в експозиції цей «вогонь палає» тривалий час і співставляється з першою побудовою контрастно, в репризі композитор створює дуже тонкий і гнучкий ефект «розчинення». Цей ефект реалізований через віднімання

кожного крайнього звуку мелодичної фрази, через що вона поступово скорочується, доки із восьми нот не залишається дві (початкова інтонація секунди). Цікаво, що цей ефект є настільки яскравим, що композитор застосовує його двічі – в репризі та коді. У першому випадку таке «розчинення» може сприйматися як наслідок внутрішнього протистояння ліричного й дієвого начал, де активне начало ніби поступається місцем появі теми фуги, ліричної вершини твору. Натомість у коді цей самий прийом набуває іншої семантики: повторюючись після ствердного тематичного повернення, він звучить не як драматична поступка, а швидше як віддалення, спокійне згасання руху, внутрішнє умиротворення заключної побудови.

Третій образ – тема фугато. Вона вирізняється особливою ліричною чистотою та внутрішньою врівноваженістю. Це плавна, співуча мелодія з ясным інтонаційним контуром і ясно побудованими фразами, що несуть відчуття світлості й прозорості. Тема позбавлена різких акцентів чи драматичних вигуків і звучить як інтонаційний центр спокою та рівноваги в центрі композиції «Супрун-рапсодії». Саме завдяки цій ясності й м'якій кантиленності тема фугато формує один із найбільш ліричних і внутрішньо зосереджених образів рапсодії.

У цих трьох тематичних обрах окреслюється й загальна формотворча логіка твору. Попри свободу, що продиктована жанром рапсодії, твір З. Алмаші має внутрішню структуровану тричастинність, де кожна з названих вище побудов має власну функцію та місце в формі. Експозиційна зона об'єднує два контрастні елементи – ліричну тему альт та дієву моторну фігурацію фортепіано, які задають два полюси подальшого розвитку й формують основу драматичного напруження і певного протистояння. Центральний розділ – *cantabile, espressivo* – постає у вигляді фугато, де з'являється нова, особливо врівноважена й

світла тема, що не тільки створює певний контраст, а й виконує функцію внутрішньої кульмінації, своєрідного інтонаційного «просвітлення».

У репризі перші два образи повертаються зі змінами, їх звучання розширене та більш насичене. У альту додається невелике сольне висловлювання, що переростає в гру фігурацій, які в експозиції виконувались суто фортепіано. Тут же ці фігурації працюють як діалог, що поступово зводиться до монологу фортепіано.

169
Vla. *mp* *accel.*

172
Vla. *f*

Pno. *f* *ff*

senza Pedale *Ped.*

В коді матеріал цих фігурації взаємодіє з темою фугато у фортепіано. Це відбувається дуже гармонічно і підкреслює ідею поступового зближення тематичних сфер. Дієва тема знову набуває сили, але вже не руйнує, а співіснує з інтонаціями фуги, утворюючи відчуття внутрішнього врівноваження й завершеного розвитку. Така побудова дозволяє розглядати «Супрун-рапсодію» як цілісний процес, у якому три тематичні образи поступово взаємопроникають, визначаючи структуру, зміст та композиційну логіку твору.

The image shows a musical score for two instruments: Piano (Pno.) and Violoncello (Vla.). The Pno. part is in the upper system, starting with a *mf* dynamic. It features a melody with triplets and a five-note run. The Vla. part is in the lower system, starting at measure 200. It features a melody with triplets and a tremolo. The score is written in treble and bass staves.

Ще однією рисою жанру рапсодії, яка у творі З. Алмаші отримує сучасну інтерпретацію, є віртуозність та свобода. Якщо свободу структурної організації було розглянуто вище, слід розглянути свободу в середині матеріалу: фактура, мелодика, метроритм, темпи. Для жанру рапсодії характерне використання *rubato*, локальних *ritenuto* та *accelerando*, що відбиває імпровізаційну природу жанру. У «Супрун-рапсодії» ця свобода виражається через зміну метрів (2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4) та показників кількості ударів метроному. Тобто темп твору в різних тактах має бути різним. Однак, слід зважати на те, що ці переходи мають бути логічними і плавними, через сповільнення чи прискорення.

У межах цієї ж логіки свободи важливою постає й метро-ритмічна організація, яка у творі З. Алмаші набуває особливої ролі. Замість традиційної для романтичних рапсодій зовнішньої віртуозності композитор формує внутрішній рух музики за рахунок ритмічної гнучкості – комбінації дуольного руху з різноманітними:

- 1) тріолями (восьмі (т. 7-22, 32-37), чверті (т. 68-69, 138-140);
- 2) квінтолями (восьмі (т. 47, 49, 60), шістнадцяті (т. 91);
- 3) секстолями (шістнадцяті (т. 98);
- 4) синкопами (т. 32-36);

5) пунктирним ритмом (т. 43, 66);

6) вільне прискорення і сповільнення темпу (т. 145);

Такі метро-ритмічні зміни не створюють ефектної технічної демонстративності, проте забезпечують постійну динаміку і рухливість музичних фраз, підсилюють імпровізаційне відчуття та надають горизонтальним лініям твору особливої пластичності. Внаслідок цього саме ритмічна різноманітність, а не віртуозна складність, стає провідним засобом виразності в «Супрун-рапсодії», органічно продовжуючи ідею свободи, закладену в темповій організації твору. Це все є важливою складовою в побудові виконавської концепції та драматургії, оскільки темпова та метро-ритмічна гнучкість не лише підсилює емоційне напруження, а й створює відчуття живої інтонаційної мови, яка ніби народжується в моменті.

Драматургія «Супрун-рапсодії» має кілька шарів: по-перше, вона тісно переплітається з тричастинною структурою твору, тому можна виділити три великі хвилі розвитку. По-друге – кожен з розділів має свою власну логіку розвитку. Крайні розділи (експозиція та реприза з кодою) побудовані на протиставленні двох тематичних сфер – більш м'якої кантилени та активнішої, пульсуючої фактури фортепіано, які переплітаються, взаємодіють через невеликі контрастні побудови. При їх виконанні важливо зберегти цей контраст, продемонструвати протистояння, але при цьому об'єднати їх в логічну цілісну картину, що поступово розвивається до невеликої кульмінації (т. 30-31), після чого слідує спад і плавний та логічний перехід до наступного розділу.

27

Vla. rit.

Pno. cantabile mp f

200

Центральний розділ твору являє собою розгорнуте фугато, яке займає значну частину форми і містить лінійний, майже безперервний розвиток. Вступи теми накладаються один на одного, поліфонічні голоси зростають у щільну музичну тканину, досягаючи масштабної кульмінаційної зони – т. 132-142, що і є кульмінацією всього твору. Після цього відбувається поступовий спад і ефект завмирання, завдяки тихій динаміці, високому регістру, більш крупним тривалостям, ферматам і паузам.

У репризі повертаються початкові інтонації, але з оновленою якістю – вони певною мірою узагальнюють досвід поліфонічної середини, звучать з більшою концентрацією та внутрішньою стійкістю. Цей розділ має також свою хвилю розвитку, подібну експозиції, однак з більшою насиченістю та виразністю, експресією. Кода завершує драматургічну лінію розвитку твору, де відбувається поступовий спад і розчинення музики в тиші. Однак, композитор залишає несподіванку для слухача – дві акцентовані ноти в останньому такті, що звучать в динаміці *fff*, та ніби нагадують, що боротьба ще не закінчена.

Огляд жанрових, тематичних і драматургічних особливостей «Супрун-рапсодії» З. Алмаші дозволяє окреслити головні принципи, за якими композитор організовує матеріал. Тепер, коли визначено загальну структуру та роль трьох провідних образів твору у розвитку форми, можна перейти до детального структурного аналізу.

Починається твір з трьох мотивів у вигляді розкладених акордів у альту, верхні звуки яких утворюють мелодичну лінію фа-соль-мі. Вони звучать на тлі прозорої чистої квінти (ре-ля) у фортепіано, що із пониженням басу переростає в велику сексту (т. 1-4). Далі мелодична лінія альту переходить у низку секундових низхідних мотивів, що нагадують «інтонації плачу», які звучать без супроводу та поступово сповільнюються. Таке композиторське рішення підкреслює інтонаційну зосередженість сольної лінії та тимчасово відводить слухову увагу від гармонічної площини, зосереджуючи її на чистому вокально наближеному звучанні альту та створює більш яскравий контраст до наступної побудови.

Наступна побудова (т. 7-23) – контрастна і протилежна за своїм характером звучання. Вона насичена, дієва, гучна (*ff*) і трохи строката. Композитор застосовує остинатну мелодико-гармонічну фігурацію у фортепіано, що звучить протягом всієї побудови. І хоча ноти залишаються незмінними, акустична сторона цієї побудови має свою логіку розгортання. На початку композитор зазначає *senza Pedale* («без педалі»), що дає максимально артикульований звук. Ще цікавою деталлю є початкова нота першої фігурації, що на восьму тривалість довша, ніж аналогічні тривалості в наступних фігураціях. Це дає відчуття початкового імпульсу, пункту відліку, з якого зароджується подальший рух. В подальшому в цьому розділі композитор застосовує тричі педаль, яка відокремлює окремі кожну фразу, а потім використовується загальна педаль, що лунає до кінця. З т. 19 бас також подвоюється і таким чином акустично поглиблюється за рахунок чистих октав.

Цей яскравий напружений розділ, переривається контрастною мелодичною фразою альту (т. 24-27), що з'являється як ліричний відступ, спокійне слово ліричного героя серед безперервного гудіння натовпу, і на мить пом'якшує драматичну напругу, та водночас підкреслює її. Цей

мелодичний «вислів» порушує рівномірний рух фігурації та створює момент розширення і зупинки часу перед новою хвилею розвитку.

Ця друга хвиля розвитку також доручається фортепіано (т. 27-39), однак вона вже не драматична, а навпаки сповнена співучості, лірики і мелодичності. Тут композитор також застосовує широкі фігурації, однак додає їм звуковисотного руху, роблячи їх не такими стверджувальними, надаючи їм плинності та м'якості. Також цьому сприяє їх чітка гармонічна визначеність – вони звучать як домінанта в тональності *C-dur*. Далі композитор застосовує вже остинатні фігурації. Однак разом зі світлою спокійною мелодією, вони звучать як продовження цієї м'якості і спокою. Гармонічна основа, про яку сказано вище, зберігається до кінця розділу та знаходить своє розв'язання в тоніку вже в заключній побудові експозиції.

Ця побудова (т. 40-45) сконструйована з тематичних елементів початкової теми.

В ній основна тема звучить у альті на тлі прозорого одноголосного басу фортепіано. Тут цікавою є робота композитора з темою: спочатку він застосовує трохи переосмислений мотив низхідних секунд, а лише потім вводить три розкладені акорди на тій же висоті, що і в початковому звучанні. Далі композитор варіює вже знайомий секундовий мотив, додаючи ритмічне скорочення, та змінюючи загальний тактовий розмір (пульсацію). Це сприймається як логічний крок поступового розвитку, у якому розширення теми та ритмічне ущільнення підводять музику до наступного етапу розвитку.

І цим наступним етапом є масштабне фугато (т. 45 - 159) – *cantabile espressivo*, в якому закладений яскравий і масштабний драматургічний розвиток від одноголосної спокійної теми до масштабної кульмінації та спаду напруги і плавного перетікання в репризу.

Тема фугато займає 11 тактів (т. 45-55) та починається сольно у фортепіано в малій октаві. За своєю характеристикою вона однотональна, розгорнута, вирізняється плавним, хвилеподібним мелодичним контуром без різких стрибків. Хоча тема і є однотональною, композитор застосовує ладові зміни, як наприклад використання двічі гармонічного мажору (т. 50-51). Ритмічно вона рухається переважно крупними тривалостями – чвертями із більш довгими зупинками на половинних та половинних з крапкою. Однак такий плинний спокійний рух розмежовується квінтолями (т. 47, 49), тріолями (т. 54) та прикрашається треллю (т. 54-55).

Друге проведення теми доручається альту (т. 56 - 66). Тут тема звучить на октаву вище в тій же тональності, що і попередня. Всі подальші проведення теми будуть починатись з тієї ж висоти, тобто в цьому фугато відсутні домінантові чи будь-які інші відповіді. Це свідчить про те, що композитор свідомо уникає класичної моделі фути, а натомість формує фугато за принципом імітаційного нашарування в одній тональності. Такий прийом підкреслює ліричний характер теми, зберігає її інтонаційну чистоту та створює відчуття поступового розгортання єдиної горизонтальної лінії, яка звучить то в одному, то в іншому голосі, не вступаючи у традиційний поліфонічний «діалог» різних тональних рівнів.

Варто також відзначити протискладення, яке за своєю лаконічністю та інтонаційною спорідненістю майже не відокремлюється від теми. Воно не вибудовує виразного контрасту, а радше «підсилює» тему зсередини, рухаючись за тією ж логікою плавного лінійного розвитку. Завдяки цьому поліфонія сприймається не як протиставлення голосів, а як поступове ущільнення єдиного мелодичного потоку і нашарування його голосів.

Третє проведення теми відбувається також у фортепіано, однак вже в правій руці в другій октаві, таким чином поліфонія стає триголосною. Протискладення альту в цій побудові створює ритмічний контрапункт до теми, а той час як басова лінія фортепіано утворює остинатний тонічний бас. Цікавим акустичним і ладо-тональним ефектом є низхідний хід в т. 72-73. В правій руці у фортепіано (тема) звучить двічі гармонічний мажор, в той час як в лівій руці (протискладення) композитор використовує модальний лад: до, сі, сі бемоль, соль, фа, мі, мі бемоль, до. Таким чином при накладанні цих двох ліній утворюються то октави, то досить жорсткі за звучанням секунди.

Четверте проведення теми розширене, воно лунає у фортепіано в третій октаві (т. 78 - 89). Особливо цікавою є поява остинатних тонічних тріолей в басовій лінії, що з однієї сторони ніби закарбовує лад, а з іншої – додає ритмічної пульсації і загального руху. Накладання низхідних ліній, згадуваних вище в цьому проведенні також присутнє (т. 83-84). І якщо в попередньому варіанті там було лише дві лінії, то тут відбувається накладання мелодичних ліній всіх чотирьох голосів. Акустично це сприймається вже не просто як два голоси, а як доволі дисонантна повноцінна гармонічна вертикаль. Цей акордовий масив майже одразу переходить в чисте звучання тонічних октав, на тлі яких розгортається мелодичне висловлювання альту, після чого лунає завершення теми.

П'яте проведення теми більш лаконічне і прозоре за фактурою (т. 90-100). Вона лунає в низькому регістрі фортепіано (велика-мала октави). Протискладення в партії альту доволі активне і стрімке, з комбінуванням різних ритмічних фігур і тривалостей (шістнадцяті, восьмі, тріолі, квінтолі, секстоли). Таким яскравим і рухливим воно є вперше і далі подібний рух буде розвиватись і ставати більш насиченим.

Шосте проведення теми звучить в середньому голосі фортепіано (т. 101-111). Сьоме – в верхньому голосі, в високому регістрі (т. 112-122). Обидва ці проведення теми слугують зоною накопичення сили перед останнім і кульмінаційним.

Останнє проведення теми є розширенням (т. 123-155). Починається воно кульмінаційним звучанням теми у фортепіано з акордовим нашаруванням та тріольною октавною пульсацією в басу. Фактура дуже насичена, багатозвучана і в той же час ясна, завдяки дотриманню чіткої вертикалі. Далі тема переростає в кульмінаційну зону, де на основі остинатного тонічного басу фортепіано розгортається віртуозний вислів альти (т. 130-137). Він є дуже доволі віртуозним і вільним, нагадуючи імпровізаційний розділ. Далі звучить невелика, але дуже насичена фортепіанна зв'язка, що реалізована у вигляді щільних модальних акордів (сконструйовані з малих секунд). Ці насичені пучки звуку готують до появи головного кульмінаційного розділу (т. 141-146). Після чого відбувається поступовий спад, і в партії фортепіано в високому регістрі звучить завершення теми (т. 149-152).

Таким чином завершується доволі масштабний та насичений середній розділ і починається поступова підготовка репризи. Це реалізовується за допомогою звучання розкладених тризвуків більш крупними тривалостями, з ферматами і застосуванням флажолетів та *sul ponticello*. Це створює з однієї сторони ніби ефект відлуння, коротких спогадів, а з іншою готує появу вже знайомого тематизму.

Реприза починається в т. 160 з того ж матеріалу, що і експозиція, однак тема звучить на октаву нижче, насичуючись оксамитовим тембром альти. Низхідні секунди, що звучали в експозиції переростають тут в дуже активну мелодичну лінію, що нагадує невелику каденцію. Саме в цій каденції поступово вимальовується тематизм наступної побудови – яскраві остинатні фігурації (т. 169-195). Якщо в експозиції вони звучали

суто у фортепіано, то тут композитор спочатку застосовує переклички інструментів, а потім все ж повертає їх у партію фортепіано.

Цікавим акустичним і семантичним ефектом є розчинення цих фігурацій (т. 190-195), де композитор поступово віднімає кожну останню ноту, зберігаючи при цьому сталу відстань між цими фразами. Таким чином музика ніби розпадається і поступово сповільнюється. Цей прийом створює враження віддалення звучання, ніби тематична енергія втрачає силу і тане в просторі, переходячи від рельєфної активності до майже безтілесної інтонаційної тіні. У контексті драматургії розчинення готує слухача до заключного імпульсу – коди.

Кода (т. 196-212) є заключним імпульсом, що поєднує в собі кілька тематичних елементів, як скорочене нагадування теми фугато в басу фортепіано, секундовий низхідний рух альту (що вже зустрічався в репризі) та фігурація, що поступово розпадається на тлі остинатного басу «мі». Таким чином кода завершує твір шляхом поступового стискання і нагадування попереднього тематичного матеріалу. Основні мотиви повертаються у скороченому вигляді, втрачаючи свою попередню енергію. Це створює відчуття підсумку, коли всі лінії сходяться до спільної заключної точки. Однак після повного заспокоєння і розчинення звуку лунають дві акцентовані ноти альту – фа, мі в гучній динаміці. Це ніби натякає, що це ще не кінець і боротьба буде продовжуватись.

У висновку «Супрун-рапсодія» З. Алмаші постає як надзвичайно цілісний камерний твір, у якому жанрова свобода рапсодії набуває внутрішньої логіки й послідовності завдяки ретельно вибудованому тематичному, структурному та драматургічному плану. Три провідні образи – лірична експозиційна тема, рухлива фігурація фортепіано й світла кантилена фугато – не протиставляються як окремі епізоди, а поступово переходять один в одного, утворюючи єдиний процес, але при цьому зберігаючи свої

індивідуальні риси. У цьому поступовому русі відчувається глибший, майже філософський зміст твору: музика тут не стільки «розповідає історію», скільки моделює внутрішній рух людини – від напруження до просвітлення, від зосередженості до спокою, від дії до перебування у стані. Завдяки такій ідеї «Супрун-рапсодія» набуває значення не лише як стилістично вишуканий камерний твір, а як художній вислів композитора, що фіксує тонку рівновагу між звуком й тишею, між індивідуальним переживанням і світлим внутрішнім спокоєм та силою.

Висновки до Розділу 3.

У розділі 3 окреслено внесок Золтана Алмаші у формування сучасного українського уявлення про альтове звучання, а також проаналізовано, як у його творчості альт перетворюється з «внутрішнього» ансамблевого голосу на повноцінний центр драматургії та смислової дії. Узагальнення матеріалу дає підстави стверджувати, що Алмаші репрезентує новий тип композитора-інструменталіста (виконавця-віолончеліста), для якого тембр і практика живого музикування є не «додатком» до партитури, а фундаментом стилю. Саме постійна взаємодія з виконавським середовищем («Київська камерата», ансамблеві формації нової музики) забезпечує його музиці прикладну точність, сценічну переконливість і природне «вростання» в актуальну концертну практику.

У підрозділі 3.1 показано, що стиль З. Алмаші формується в межах загальної тенденції української музики другої половини XX – початку XXI століття до одночастинних камерних форм із наскрізною драматургією, проте індивідуальність композитора виявляється у високому ступені семантичній «зарядженості» музичної мови. Його твори часто виростають із невеликого

інтонаційного зерна, які проходять складні перетворення і врешті формують цілісну драматургічну дугу. Саме тому альт у концепції Алмаші постає як інструмент із надзвичайним потенціалом психологічних відтінків: його «оксамитовість», здатність до медитативної кантилени й до різких енергійних жестів дозволяють композитору працювати з найтоншими переходами між станами від внутрішнього зосередження до відкритої експресії.

У підрозділі 3.2 встановлено, що «Супрун-рапсодія» для альту та струнних (а також її камерні редакції) є знаковим твором, у якому композитор демонструє власне трактування жанрової свободи рапсодії. На відміну від традиційної «мозаїчної» епізодичності, у творі Алмаші свобода підпорядковується цілісній драматургії: контрасти не існують як розірвані фрагменти, а народжуються з поступової трансформації матеріалу, зміни фактурних принципів, типів руху та інтонаційного «фокусу». Виявлено, що форма рапсодії має внутрішню тричастинність, де три ключові образи (лірична мелодика альту, моторно-остинатна сфера, ліричне фугато як зона «просвітлення») виконують не лише тематичну, а й смислово-драматургічну функцію: вони позначають різні модуси переживання та різні режими музичного часу. Центральне фугато є особливо важливим, адже створює відчуття кульмінації ущільненням поліфонічного потоку й наростанням внутрішньої напруги, що відповідає загальній установці автора на психологічно правдивий розвиток.

Окремо варто підкреслити, що в «Супрун-рапсодії» жанрова імпровізаційність реалізована не через зовнішню віртуозність, а через ритміко-часову пластику: змінні метри, гнучкі темпові градації, поєднання різних ритмічних груп (тріолі, квінтолі, секстолі, синкопи, пунктир), які забезпечують відчуття «живого» мовлення. Така

організація музичного часу безпосередньо впливає на виконавську концепцію: інтерпретатор має будувати не окремі «номери», а єдину процесуальну дугу, де контрастність і єдність існують одночасно. Показовою є й мобільність твору (поява різних редакцій): вона свідчить про композиторське мислення, орієнтоване на реальну сценічну практику та діалог із конкретними виконавцями, а також про здатність авторської ідеї зберігатися при зміні інструментального складу.

Отже, Золтан Алмаші формує сучасне бачення альтового «голосу» як інтонаційно-сміслового «центру» камерної драматургії. Його твори актуалізують альт у новій ролі: інструмента, що може конкурувати зі скрипкою та віолончеллю не лише технічно, а передусім за силою образу й глибиною психологічної дії. Саме цим Алмаші розширює національний альтовий репертуар і закріплює за альтом статус одного з найперспективніших носіїв сучасної камерної виразності.

ВИСНОВКИ

Альтова творчість у сучасній композиторській практиці є однією з показових сфер переосмислення інструментальної виразності в XX–XXI століттях. Альт, який історично тривалий час підпорядковувався ансамблевій функції, у новітній музиці послідовно стверджується як самодостатній солістичний інструмент, здатний реалізовувати масштабні драматургічні концепції, тонкі психологічні стани й складні темброво-фактурні моделі. Відтак альтова музика постає не як периферійний сегмент, а як повноцінний шар сучасної академічної музики, де відбуваються інтенсивні жанрові, стилістичні та семантичні трансформації.

У першому розділі роботи було окреслено історико-культурні передумови становлення сучасного альтового репертуару в європейському та українському контекстах сучасності. Європейська традиція XX століття продемонструвала вирішальну роль композиторів, які мислили альт «зсередини» — як виконавці й знавці природи інструмента. У творчості П. Хіндеміта альт набуває статусу «соліста» з широким діапазоном технічних і драматургічних можливостей; у Б. Бартока формується модерністська модель «альтового симфонізму», де інструмент виступає носієм великої концертної ідеї; у Р. Кларк камерний репертуар альту збагачується новою лірико-імпресіоністичною палітрою та індивідуалізованою кантиленністю. Сукупно ці приклади підтверджують: саме XX століття стало добою активної емансипації альту, коли його тембр і техніка почали усвідомлюватися як рівноцінні іншим струнним солістам.

Український контекст, представлений у Розділі 1, показує закономірність цього процесу в національній традиції. Встановлено,

що формування української альтової музики відбувалося у тісному зв'язку з розвитком професійної композиторської школи, зміною естетичних парадигм і появою виконавців, зацікавлених у розширенні репертуару. Значущою передумовою стало трактування альту як особливого «психологічного центру» камерної музики в осередку, сформованому Б. Лятошинським. Важливою віхою є створення першого українського Концерту для альту з оркестром Д. Клебанова (1952), що засвідчує утвердження національної традиції у сфері великої форми та демонструє глибоке знання тембрових і технічних характеристик інструмента. Подальша еволюція простежується в камерних творах В. Птушкіна (соната для альту пам'яті Д. Клебанова), а також у зверненні В. Сильвестрова до альтового тембру як носія рефлексивного вислову та споглядальної драматургії. У результаті українська альтова творчість постає як органічна частина загальноєвропейського історичного процесу, однак зі збереженням власних інтонаційних акцентів та стильових пріоритетів.

Другий розділ роботи зосередив увагу на двох знакових композиторських моделях розвитку альтової музики в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття: симфонізованій концертній концепції Є. Станковича та камерно-рефлексивній інтонаційній системі В. Бібіка. У творчості Є. Станковича важливу роль відіграють неофольклорна основа, темброве мислення, синтез сучасних технік і традиційної жанрової спадкоємності. Його Концерт для альту з оркестром №1 (1999) репрезентує модель одночастинного симфонічного полотна з внутрішньою тричастинністю, де драматургія будується на взаємодії «суб'єктивного» і «об'єктивного» начал: альт уособлює індивідуалізований голос людини, а оркестр широку перспективу часу, простору та світу.

Виявлено, що стильова своєрідність твору формується хвильові кульмінації, темброві контрасти та особливу оркестрову палітру, де ударні, арфа й колористичні ефекти створюють багат шарову емоційно-сміслову динаміку. Таким чином, Станкович утврджує альт як інструмент великої драматичної сили, здатний до віртуозності, монологічності та філософського узагальнення.

Натомість внесок В. Бібіка розкриває інший напрям еволюції : заглиблену камерність та філософсько-рефлексивний тип музичного висловлювання. Його стиль, сформований у традиціях харківської композиторської школи та під впливом творчого середовища «шістдесятників», характеризується особливою увагою до «якості звуку», поліфонічним мисленням, модально-атональною гармонією, співучою сонорністю та переосмисленням традиційних форм. На прикладі Сонати №2 для альту соло ор.136 доведено, що жанр сонати в Бібіка постає не як зіткнення тематичних сфер, а як процес внутрішнього «становлення інтонації» є повільний, варіаційно-процесуальний монолог, де пауза є семантично рівноправним елементом поряд зі звуком. Поліфонізація фактури, темброва драматургія, та «графічна» логіка тематизму забезпечують лаконізм та концентрацію вислову. У підсумку Бібик трактує альт як інструмент інтимний і філософський.

Третій розділ дослідження засвідчив актуальність сучасного етапу розвитку української альтової музики на прикладі творчості З. Алмаші, який демонструє новий тип композиторської стратегії, орієнтацію на живу виконавську практику, ансамблеве мислення та мобільність жанрово-інструментальних рішень. З. Алмаші репрезентує сучасне бачення альту як семантичного центру композиції, здатного утримувати наскрізну драматургію одночастинної форми і водночас бути інструментом надтонких

психологічних переходів. У творі «Супрун-рапсодія» для альту та струнних (2016) виявлено, що жанрова свобода рапсодії у композитора набуває внутрішньої структурованості: контрастні епізоди не розпадаються на мозаїку, а об'єднуються через спільну інтонаційну основу, продуману логіку переходів і процесуальне трансформування тематичних елементів. Провідні образи: ліричне висловлювання альту, моторно-остинатний рух та світла кантилена формують драматургію, де кульмінація виникає як результат поліфонічного ущільнення і хвильового наростання, а не як зовнішній ефект.

Українська альтова музика кінця XX – початку XXI століття розвивається у площині активного оновлення жанрових моделей і зростання семантичної ваги тембру. Альт стає інструментом, який найбільш природно поєднує дві тенденції сучасної музики: з одного боку - симфонічне мислення, масштабність і драматичну енергію; з іншого, - камерну психологічність, інтонаційну концентрацію та філософську рефлексію.

Таким чином, дослідження сучасної альтової творчості дає змогу не лише систематизувати важливий пласт європейської та української музики, а й глибше зрозуміти механізми стильового оновлення академічної традиції в умовах сучасності. Розглянуті твори й композиторські постаті демонструють, що альт у XX–XXI століттях перетворився на один із найперспективніших інструментів сучасної камерно-симфонічної мови, здатний бути носієм складних художніх смислів і відкривати нові горизонти виконавського та наукового осмислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бібік В. Довга розмова. Музика. 2012. № 5 (388). С. 32–37.
2. Вишинський В. В. Алмаші, Золтан Гаврилович // Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/Алмаші, Золтан Гаврилович> (дата звернення: 28.11.2025).
3. Грабовський В. С. Бібік Валентин Савович. Енциклопедія Сучасної України / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2003. URL: <https://esu.com.ua/article-41899> (дата звернення: 22.11.25).
4. Гаврилець Д. Г. Європейський альтовий концерт : генезис, еволюція, жанрові моделі : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2012. 227 с.
5. Горюхіна Н. Національний стиль: поняття та досвід аналізу. *Проблеми музичної культури*: Музична Україна, Київ, 1989. Вип. 2. С. 52–64.
6. Горюхіна Н. Очерки з питань музичного стилю та форми. Муз. Україна, Київ, 1985. 154 с.
7. Грібінєнко Ю. О. Темброва лексика камерних творів Є. Станковича. Музичне мистецтво і культура. 2021. Випуск 32 книга 2. с.5-16. URL <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culturejournal/article/view/684/1051> Дата останнього звернення 25.11.25

8. Голинська, М. Полістилістичні тенденції у творчості Золтана Алмаші // Mus.Art. – 2020. – Режим доступу: <https://mus.art.co.ua/zoltan-almashi-kompozytor-vykonavets-chy-vykonavets-kompozytor/>
9. Городецький А. В. Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття : виконавська практика та композиторська творчість : дис....кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2019. 216 с.
10. Данилова О. В. Валентин Бібик: особистість і творчість. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2011. Вип. 33. С. 100–110.
11. Данилова О. В. «Dies igræ. 39 варіацій» для фортепіано В. Бібіка: композиторська інтерпретація жанру. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2018. Вип. 48. С. 162–176.
12. Дейчук О. Цілісність оркестрового мислення Є.Станковича у камерних симфоніях. Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. Національний вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. 36.статей. Київ. 2005. Вип.48. С. 169-175.
13. Драч І., Кияновська Л. Харківська композиторська школа ХХ століття. URL: <http://classicalmusic.uol.ua/ukr/text/9019140/> (дата звернення: 09.01.2021).
14. Дедюля Ю. Концерт для альту з оркестром Є. Станковича як приклад втілення жанру у сучасному українському музичному мистецтві. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2011. Вип. 33. С. 123-132.
15. Дедюля Ю. М. Твори крупної форми для альту в українській музиці останньої третини ХХ–поч. ХХІ століть : жанрово-

- стильовий пошук дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 311 с.
16. Зинькевич Е. О настоящем, о былом размышляет Е. Станкович в беседах з Е. Зинькевич. Киев. 2012. 312 с. [URL:http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=EC&P21DBN=EC&S21STN=1, дата останнього звернення: 19.11.25.]
 17. Золотовицька І. Творчі портрети українських композиторів. Дмитро Клебанов. Київ: Муз. Україна, 1980. 43 с.
 18. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 17 с.
 19. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Київ; Дрогобич: Відродження, 2000. 100 с.
 20. Кияновська Л. Національний образ світу в українській професійній музиці. *Науковий вісник ОДМА імені АВ Нежданової: Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Друкарський дім, 2010. С. 202-213.
 21. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Наук. тов. ім. Шевченка; Українознавча біб-ка НТШ, 2000. 285 с.
 22. Колісник О. В. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Є. Станковича. Дисертація. 245 с.
 23. Коменда О. І. Поняття жанру в сучасному музикознавстві // *Музична україністика: сучасний вимір*. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2009. Вип. 3.

24. Косенко Г. Г. Темброва семантика альта у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 241 с.
25. Корній, Л. П., Сюта, Б. О. (2011). Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладів/До 100-річчя Національної музичної академії України імені ПП Чайковського. К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського.
26. Коханик І. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від „діалогу“ до „полілогу“, або Нотатки на берегах музичного постмодерну. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Київ : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2009. Вид. 81. С. 31-37.
27. Кравченко О., Єрмоменко А. Шляхи розвитку харківської композиторської школи. Творчість Ігоря Гайдєнка та питання спадкоємності поколінь. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 35, том 2, 2021. 63-67 с.
28. Купріяненко Е. Б. Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє бароко – Й.Брамс) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознава. Харків, 2010. 22 с.
29. Мізітова А. Фрагменти творчості В. Бібіка: монограф. есеї. Харків: ТОВ Рейтинг, 2006. 126 с.
30. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навч. посіб. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 272 с.
31. Ніколаєвська Ю. Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть: монографія. Харків: Факт, 2020. 576 с.
32. Ніколаєвська Ю. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості XX–XXI ст.) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Одеса, 2021. 36 с.

33. Ощепков М. О. Альтові концерти Євгена Станковича : взаємодія композитора і виконавця / Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал / [ред.-упор. Д. Юник]. Київ : Видавничий центр НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. № 4 (65). С. 98– 111.
34. Пашковська М. Актуалізація темброобразу альту в пізній творчості композиторів XIX–XXI століть.
<https://num.kharkiv.ua/science/disposable-council-025>
35. Ракочі В. Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр. Дис. доктора мистецтвознавства. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2021. 625 с.
36. Сюта Б. Поняття «жанровий тип» як метамовна одиниця сучасної теорії музики // Термінологічний вісник. 2019. Вип. 5. С. 188-195.
37. Тучапець А. І. Альтова музика Євгена Станковича як феномен творчості композитора. Ukrainian Music: Personal Dimension. Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 2020. Issue 127. 39–51 pp. URL: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.127.213874>. (дата звернення: 03.12.2022).
38. Удовиченко М. М. Концертні амплуа альту в творчості композиторів XVIII–XXI ст. : наук. обґрунтування творчого мистецького проєкту. Харків, 2022. 107 с
39. Удовиченко М. Твори для альту українських композиторів XX–XXI ст.: виконавський аспект. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Гельветика, 2022. Вип. 52. Том 3. С. 87–

96. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-3-11> (дата звернення: 06.04.2023).
40. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков: Скорпион, 2007. 292 с.
41. Щетинський О. С. Валентин Бібик: набуття творчої зрілості. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 23. С. 42–64.
42. Щетинський О. Поза стенограмою: неформальні оповіді про харківських композиторів. Критика. 2019. № 5–6 (259–260). С. 12–19.
43. Zoltan Almashi – Офіційна довідка / Київська камерата. – Режим доступу: https://kyivcamerata.org.ua/dt_team/zoltan-almashi/
44. The viola in Zoltan Almashi creation: the view of the first performer // Musicology.com.ua – 2021. – Режим доступу: <https://musicology.com.ua/article/view/234626>
45. KCMD EU. Zoltan Almashi – composer profile. – Режим доступу: <https://www.kcmd.eu/portfolio/composers/zoltan-almashi>