

УДК 78.071.1(73)(092):780.614.333.071.2

DOI 10.34064/khnum1-65.02

Пашковська Маргарита Олександрівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: ms1993rs@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-5106-7876

«The Viola in My Life» М. Фелдмана: пошук смислу на межі тембровідчуття

Дослідження присвячено вивченню темброобразу альта на прикладі твору «The Viola in My Life», що є знаковим у творчості видатного американського композитора Мортона Фелдмана. Водночас цей цикл лишається єдиним випадком, коли альтовий тембр використовується як провідний. Тематичне поле статті охоплює джерела, що досліджують темброву семантику та розвиток тембральних особливостей альтового звучання у творах різних музичних стилів і жанрів. Також дослідження має прямий зв'язок з вивченням поняття «пізній період творчості» композитора.

Проведено композиційно-драматургічний аналіз циклу мініатюр «The Viola in My Life», розглянуто прийоми інструментального викладення та розвитку тематичного матеріалу. Дослідження розкриває особливості того, як темброобраз альта в обраному творі М. Фелдмана реалізує свій політембровий потенціал, що стає яскравим прикладом пошуку нових семантичних значень тембру обраного інструмента. На підставі цього виділено основні ознаки семантики темброобразу альта в пізній творчості композитора, що дало змогу розширити власні характеристики домінант темброобразу альта. Це визначає новизну дослідження, а також його актуальність для теорії та практики альтового мистецтва.

Ключові слова: *альт, семантика тембру, звукопис, композиторська творчість, пізній період творчості, творчість М. Фелдмана, камерно-інструментальна музика, метацикл, темброобраз, тембро-патерни.*

Постановка проблеми. Творчість американського композитора Мортон Фелдмана (1926–1987) – унікальне явище, що виокремлюється із загального музичного контексту. З кожним роком зростає інтерес до особистості і творчості композитора: збільшується кількість виконань, з'являється все більше праць – монографії А. Ноубла (Ashgate, 2013), М. Ленци (Milan, 2009), Е. Блума (Berlin, 2008), Ф. Гапо (Paris, 2006). Знаковим у творчості Мортон Фелдмана є цикл мініатюр для альтя «The Viola in my life». Саме на початку 1970-х років спостерігаються суттєві зміни у підході композитора до реалізації музичного задуму, зокрема його нотної фіксації, яка стає «тотально детермінованою»¹ (Маймон, 2005: 5). Цікаво, що цей факт пов'язаний з тембром альтя. Отже, «Альт у моєму житті» може розглядатися і як унікальний зразок в доробку композитора в плані вибору солюючого інструмента, і як поворотний твір від невизначеності (індетермінованості) до чіткої фіксації мікроподій, а також народження інтересу композитора саме до тембру і його «внутрішнього» життя». Відтак виникає питання унікальності темброобразу та ролі альтя в пізній творчості М. Фелдмана, чим і зумовлений вибір теми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тематика статті передбачає залучення матеріалів, присвячених питанню тембрової семантики та формування темброобразу альтя у творах різних стилєвих та жанрових нахилів. Зокрема, цих питань торкаються такі дослідники, як Г. Косенко (Косенко, 2018), Е. Купріяненко (Купріяненко, 2010), А. Городецький (2019), М. Удовиченко (2022). Автори розрізняють поняття як власне семантики тембру (Г. Косенко), так і тембрового амплуа в сольному виконанні (А. Городецький), концертного амплуа (М. Удовиченко), концертного стилю альтя (Е. Купріяненко). Питання темброобразу альтя досліджується у статтях автора пропонованої статті. Теоретичні напрацювання сучасної музичної герменевтики та інтерпретології методологічно поєднані з дослідженнями, що висвітлюють різні аспекти творчості М. Фелдмана: анотації самого композитора до партитури (Feldman, 1972), праці Д. Клайн (Cline, 2016), М. Маймон (Majmon, 2005), В. Теразас (Terrazas, 2014), Б. Варга (Varga), К. Вілларса (Villars, 2019).

¹ Тут і далі переклад англійських цитат автора статті – М. П.

Ураховуючи те, що дослідження тісно пов'язане з вивченням поняття «пізній період творчості», слід згадати фундаментальну працю Н. Савицької «Хронос композиторської життєтворчості» (Савицька, 2008) та її поняття «пізнього періоду» і класифікації типів пізнього періоду. «Пізній період – це завершальна еволюційна стадія, яка у поглибленому і концентрованому вигляді включає в себе стильові елементи раннього і зрілого етапів творчого становлення композитора», – зауважує авторка (Савицька, 2008: 254). Також дослідниця виокремлює типи пізнього періоду: прогностичний (композитор у пошуках нового здійснює «стрибок» у майбутнє), консолідуючий (митець дотримується способу мислення, що вже склався), редукований (період, що фактично не відбувся) (Савицька, 2008: 276–279).

Мета статті – висвітлення специфіки реалізації політембрового потенціалу альтя в обраному творі М. Фелдмана як яскравого прикладу пошуку нових сенсів тембру інструмента.

Методологія дослідження. Для досягнення поставленої мети залучено методологічне підґрунтя, що розробляється кафедрою інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Когляревського (в аспекті феноменології особистості), а також при аналізі творів, композиційно-драматургічний та семантичний методи. Наголосимо, що наш підхід ширший, ніж суто семантичний. Виконавський аналіз направлений на опис шляхів пошуку темброобразу альтя (різного в кожній з частин обраного твору М. Фелдмана) як пошуку нових смислів музики (згідно з концепцією творчості композитора).

Виклад основного матеріалу дослідження. «Альт в моєму житті» («The Viola in my life», 1970–1971) цікавить нас як приклад пізнього періоду творчості М. Фелдмана², і саме в цей час уперше в доробку композитора актуалізується тембр альтя, який до цього часу не привертає його уваги, прикладом чого є цикл мініатюр. Пізніше альт увійде до ансамблевого складу його Струнного квартету № 2 (1983) та композиції «Фортепіано і струнний квартет» (1985). Однак зазна-

² Стосовно періодизації є певні розбіжності, але ми схилиємось до думки дослідника Маймона, який окреслював межі пізнього періоду, починаючи з 1970-х рр. (Маймон, 2005).

чений цикл залишиться єдиним прикладом звернення до альтового тембру в ролі провідного.

Варто наголосити на деяких позиціях творчості М. Фелдмана, які стосуються його пошуковості і новаційних параметрів музичного тексту. Так, композитор зазначає, що, «на відміну від більшості його музики, *The Viola in My Life (I–IV)* традиційно нотований в висотному і темповому параметрах, оскільки йому потрібні були точні пропорції поступового і плавного *crescendo*, всіх притлумлених тонів альта», і саме це визначило «послідовність усіх ритмічних подій» (Фелдман, UE). Натомість попередній композиторський досвід М. Фелдмана ілюструє тяжіння до специфічної музичної графіки. Не випадково одна з центральних праць, де висвітлюється 17-річний період творчості композитора – з 1950 до 1967 року, має назву «Графічна музика Мортонна Фелдмана» (Клайн, 2016). Крім розробки унікальної візуальної фіксації музичного тексту, провідною естетичною установкою композитора в цей період була ідея того, що виконавець може обирати будь-які ноти в зазначених регістрах, що зближує його з позицією Дж. Кейджа та його принципами індетермінованої музики («невизначеної»). Композитор в одній з лекцій (Feldman, 1973), прочитаній в Нью-йоркському університеті у 1973 році, наголошував, що період до 1970 року був присвячений саме музиці, задуманій «неритмічним способом», хоча він й не був особливо задоволеним своєю графічною музикою та тим, що «ритмічні можливості були надто пов'язані з рівним ритмом, хоча й надавав виконавцю свободу ритмічного винаходу» (Feldman, 1973). Важливим для композитора довгий час залишалась саме «тиша» у звичайному розумінні («Я все ще віддавав перевагу дуже тихим звукам»), хоча на початку 1970-х років він знов почав більш точно нотувати музику та мислити «мотивами». Композитор наголошує, що 1970–1972 рр. – нетривалий період у його житті, коли він нібито «повернувся назад, ніби мирився з рівномірним пульсуючим ритмом, мирився з вимірним часом, хронологічним часом, який схожий на життя, що минає або повз нас. Один два три чотири. У музиці потрібно дуже мало часу, щоб порахувати до 90. Рівномірний ритм, зрештою, не є ритмом, і я більше не хвилювався, що він повинен або може стати таким. Я підійшов до цієї нової фази з точно таким же відчуттям звуку, як і до музики, яка може бути вам

більш знайома як типова для мого стилю» (Feldman, 1973). І саме в цей короткий, але важливий період з'явився твір «Альт в моєму житті», у якому, за словами композитора, «саме точне вимірювання кресендо в альті стало “ритмічними” пропорціями для кожного такту» (Feldman, 1973). Пізніше, в інтерв'ю 1982 року, М. Фелдман указував, що в цьому творі він використовував мелодію схоже на те, як Б. Раушенберг робив фотомонтаж на холсті!» Але зараз я відчуваю, що в музиці це спрацьовує якось інакше», – підсумував композитор (Gagne, Cole, Caras, Tracy, 1982: 173).

Н. Вайгеленд (Vigeland, 2006) називає «Альт у моєму житті» «умовно позначеним твором». До того ж дослідник вважає «*The Viola in My Life*» твором виключного значення завдяки тому, що в ньому (як і в однойменній п'єсі для альту з оркестром та твором *Rothko Chapel 1971 p.*) відсутні «традиційні концепції контрасту та розвитку» (Vigeland, 2006).

Незважаючи на незвичність вибору солуючого тембру і назву композиції, вона не привертає належної уваги дослідників, що спонукає до детального аналізу твору. Як свідчить партитура, «*The Viola in my life*» складається з чотирьох частин, написаних протягом 1970–1971 років, та має присвяту Карен Філіпс / Karen Phillips. У кожній частині композитор індивідуалізує інструментальний склад (див. таблицю А), залишаючи незмінним солуючий альт. Н. Вайгеленд вважає, що в цій музиці є доволі незвичний для Фелдмана «мелос», тональний, діатонічний характер (зокрема закінчення II частини. «Я думаю, – указує дослідник, – що Фелдман зберіг деякий пережиток діатоніко-хроматичного розділення старої музики. Я б пішов далі й сказав, що діатонічні, тональні пасажі в його музиці пов'язані з відчуттям втрати, яке має доволі особистий характер» (Vigeland, 2006). На наш погляд, усе це впливає на тембрику творів – пошук унікальності й цілісності. «Фелдман часто говорив про свій намір створити в музиці звучний еквівалент “плоскої поверхні”, присутньої у роботах сучасних американських художників, якими він захоплювався і що він добре знав; зокрема, Марка Ротко та Філіпа Гастона. Протягом усієї його музики є усвідомлення звуку, що складений інструментально і текстурно [курсив наш – М. П.]. Роль інструментів полягає у тому, щоб ство-

рювати *унікальні тембри в ім'я єдності* [курсив наш – М. П.]. З цієї причини рельєфність альтя в порівнянні з іншими інструментами в «Альті в моєму житті» така примітна» (Vigeland, 2006).

Дійсно, композитор ставився до тембрів інструментів не як до сталої константи, про що неодноразово зазначав у інтерв'ю. Наприклад, у відомій розмові з К. Ганьє та Т. Колас (1982) він указував: «Коли ви граєте на інструменті, ви не просто граєте на інструменті; Інструмент грає тобою. Є його роль. І проблема у мене з виконавцем у тому, що моє відчуття інструменту не в тому рольовому аспекті. Під рольовою грою я маю на увазі той багаж, який людина привносить у виконання, демонструючи, наскільки виконавець є гарним інструменталістом. Музиканти не інтерпретують музику; вони інтерпретують інструмент» (Gagne, Cole, Caras, Tracy, 1982: 168.). Цікава думка, що прояснює багато з надбань обраного для аналізу циклу.

Продовжуючи власні напрацювання позиції, що характеризують темброву семантику альтя³, зацентруємо ті домінуючі ознаки, які необхідні для подальшого аналізу циклу мініатюр «The Viola in My Life». Так, серед основних є:

- технологічні та семантичні параметри «образу інструмента»;
- декламаційно-розповідний склад альтового тембру;
- виконавський вплив на темброобраз альтя;
- виокремлення «лексем», які формували б психологічні характеристики, що презентує тембр альтя;
- неоднорідність альтового тембру залежно від регістру та, ймовірно, «типів музичної експресії» (Удовиченко, 2022);
- підкреслення різних компонентів тембру, які впливають на темброве багатство альтового тембро-регістру.

Звернемось до аналітичних спостережень. **Перша частина** циклу «The Viola in my life» написана для камерного політембрового складу виконавців із одним духовим – флейтою, клавішним – фортепіано, неповною смичковою групою (скрипка, віолончель та альт solo) та доволі розгорнутою ударною групою (7 інструментів), призначеною для

³ Стаття автора «Темброобраз альтя у П'ятому струнному квартеті Валентина Бібіка в аспекті концепції “останнього твору”».

одного виконавця (одночасного поєднання кількох ударних в партитурі не зустрічається). Мініатюра не має ніяких початкових визначень щодо характеру виконання, на відміну від наступних частин, а лише метрономічну позначку ($\text{♩}=58$), яка вказує на доволі жваву приховану пульсацію в рамках початкового розміру $3/2$, яка вже чотири такти поспіль змінюється на $2/2$. Протягом усієї частини ці два розміри чергуються. Водночас ритмічні одиниці менше чвертей композитор фактично не використовує, значна частина витриманих співзвуч, які дають акценти, звучать на слабких долях, що не дозволяє відстежити періодичність чергування пульсу.

У першій частині можна простежити як лінійну логіку розвитку окремих музичних параметрів і тематичних елементів, які можна розглядати як патерни, так і загальнокомпозиційну. Початковий *сет патернів* складається з двох континуальних та чотирьох відносно коротких елементів.

Перший з них, унікальний для альта, який надалі не зустрічатиметься в жодній з інших партій, – це *довгий тон з сурдиною та поступовим нагнітанням* – *crescendo* (філіруванням тону). У початковому проведенні він охоплює три такти в умовному розмірі $3/2$ (або чотири з половиною цілих тривалості). Надалі ця тривалість буде варіюватися – скорочуватися, рідше розгортатися, а інколи тон буде розриватися паузами (ц. 35), при цьому принцип філірування зберігається. Буде змінюватися і звуковисотність. Так, у першій половині форми альт нерідко залишається в теситурі малої октави. У другій частині (від ц. 50) окремий тон переростає в невеликі мелодичні мотиви (де кожен звук виконується із філіруванням). Перший такий мотив (ц. 50+5 т.) охоплює рух по великій сексті та збільшеному тризвуку ($e^s - g^1 - h^1$), вдруге він перетворюється у поєднання ходів (на септиму, секунду і тритон (ц. 60) в тому ж ритмі половинних тривалостей. Останній розгорнутий мотив (т. 65+3 т.) ілюструє мерехтіння великої та малої терцій ($c - e; e - cis$) із подальшим рухом на зменшену кварту і малу секунду вгору. Це стає кульмінацією мелодичного потенціалу альта, після чого відбувається «згортання» його партії до початкових однозвуч (ц. 70). Незважаючи на лаконічність такої кульмінації, завдяки зіставленню із партіями інших інструментів, альт сприймається

як єдиний носій не тільки патерна із особливою артикуляцією, але й мелодично-лінійної функції в усій партитурі, що і підкреслює його **роль як соліста**. Така увага до інструмента не в останню чергу визначається його особливими тембровими характеристиками.

Композитор виявляє **політембровий потенціал** альта через його наближення до інших учасників ансамблю. Так, у поєднанні із сурдиною його звучання стає доволі приглушено-невизначеним і інколи наближується до низьких духових (наприклад, альтової флейти). Використання такого асоціативного потенціалу альта зустрічається в «Молотку без майстра» П. Булеза (тільки в останнього він був амбівалентним і кореспондував одночасно і з альтовою флейтою, і гітарою через прийом *pizzicato*). У свою чергу, високі тони і флажолети (наприклад, ц. 15), наближують його до інших тембрів, зокрема флейти і скрипки. Третя сторона альтового тембру виявляється через поступове нагнітання динаміки, що характерно і для патерну-*tremolo* в ударних.

Власне, саме *патерн ударних* (перкусії) найближчий за характером до альтового філірованого тону. Він має ряд спільних із ним параметрів – це лінійність, динамізм завдяки наростаючій динаміці й експресивний характер нагнітання, який в ударному тембрі нерідко нагадує розкати грому. Початково цей патерн експонується у великого барабана (Bass Drum), охоплює один такт в розмірі 3/2. Як і альтове однозвуччя, він буде варіюватися ритмічно, але замість теситурних змін тут буде використовуватися темброве оновлення – так, уже в другому проведенні тремолоюючий патерн переходить до тенорового барабана (Tenor Drum), надалі – до літавр (ц. 25), темпл-блоку (т. 45 + 3 т.), коробочки/вуд-блоку (ц. 60). Після введення кожного нового тембру спостерігається повернення на «крок назад», до попереднього⁴, що нагадує техніку стібка. Отже, зіставлення розвитку двох схожих патернів ілюструє доволі різнобічні підходи, осяжна логіка яких позбавлена випадковості.

Інструменти із визначеною висотою – вібрафон (т. 53) та дзвіночки/глокеншпіль (т. 72), що включаються в середній частині, вносять

⁴ Виникає темброва послідовність: Bass Drum – Tenor Drum – Bass Drum – Timpani – Tenor Drum – Timpani – Temple Block – Timpani+Bass Drum – Wood Block – Tenor Drum + Temple Block.

в ударну партію інший патерн – однозвуччя (просте, без філірування), який на початку частини експонується у флейти. Завершення експозиції ударних тембрів фактично завершується із репризою (т. 79), де відбувається перекомбінування матеріалу. На відміну від альтового патерну, ударний не залишається ексклюзивним саме для цієї партії і проникає у флейтову – у вигляді *frullato* на одному тоні (ц. 65 та ц. 75). Але всі ці відхилення відбуваються лише в центральній частині й ілюструють новий рівень розвитку подібно до того, як в альта народжуються мелодичні мотиви.

Решта патернів – тон або співзвуччя, виконуване на *pizzicato*, м'який кластер, флажолет і витриманий тон (без філірування) – не мають такої чіткої лінії розвитку і не настільки рельєфні.

Щодо *фортепіанного акорду-кластера* зазначимо, що його початковий виклад являє собою комбінований (тоново-півтоновий кластер) із терцією в лівій руці, на який накладається зменшений тризвук із зменшеною октавою в правій (т. 4). Майже всі тони лівої дисонують із правою у півтоновому співвідношенні. Надалі він варіюється методом розрідження (менша кількість звуків, ширші інтервали) або ущільнення, інколи – повторюється майже ідентично в початковому вигляді (ц. 15) або в одному з варіантів (т. 23, т. 27, т. 34, т. 72, т. 78). У середній частині фортепіано ненадовго «вимикається» (тт. 56–71), з «тріумфом» повертаючись у репризі. Показово, що межі між серединою і репризою на нетривалий час відключаються й альт (тт. 71–78), що підкреслює межу між розділами, ілюструє, як саме темброва логіка виконує формотворчу роль. Суттєва зміна в партії відбувається в репризі, де у фортепіано народжується новий тематичний елемент – терцієвий низхідний хід у вигляді флажолету до співзвуччя з опорою на секунду і квінту, яке регулярно повторюється (7 разів у двох варіантах протягом ц. 85–100 та ц. 100–125), яке нагадує бій курантів (годинника) із зозулею. Спочатку воно приводить до насичення партії альта паузами, а пізніше – і розсипання всіх партій у пуантилістичній фактурі, де альт своєрідно імітує тему годинника, але в оберненні (висхідна терція флажолетом + висхідна секста). Отже, на відміну від поступово-лінійного розвитку, який ілюструють патерни альта й ударних, у фортепіано є поєднання доволі статичних повторів із раптовим проривом – народженням нового тематизму.

Флейта експонує на початку патерн у вигляді *простого однозвуччя* (половина + чверть) на тоні as^2 , який звучить одночасно з фортепіанним акордом і ним перекривається, водночас дисонуючи в півтон з його елементами. Взагалі флейту можна вважати найбільш лаконічним і мовчазним учасником ансамблю, адже частка пауз у кожній з варіацій становить приблизно 80 %. Водночас метод варіювання схожий на той, який використовують для патерну альтя, – це зміни висоти і тривалості (ціла з половинною максимальна). Найбільш «багатослівною» стає флейта в центральній частині (ц 65), де вона і виконує однозвуччя, і копіює тембро-патерн ударних (на *frullato*), і, нарешті, від'єднується від фортепіано (клавішний інструмент паузує), яке її постійно затьмарює.

Постійним тембровим чергуванням характеризуються останні і найлаконічніші (нетривалі) патерни – *pizzicato*, який на початку звучить у вигляді дисонуючого арпеджіато *віолончелі* (т. 4), та *флажолетний* (у скрипки). Уже в другому проведенні ці інструменти обмінюються матеріалом, і надалі цей принцип буде зберігатися. Інколи флажолетний елемент проникає в партію альтя (т. 14), а інколи принцип *pizzicato* поєднується з технікою флажолету (партія віолончелі, т. 27). За кількістю пауз віолончель та скрипка можуть бути зіставлені з партією флейти, однак через їх темброву близькість до солуючого смичкового альтя ця прозорість і самотність поодиноких тонів відчувається менше. Як і флейтове однозвуччя, скрипка та віолончель нерідко приєднуються до фортепіано і звучать одночасно з його кластером, що приводить до тембрового змішування, розмивання тембрової унікальної барви.

Отже, найбільш рельєфні в композиції першої частини континуальні патерни альтя і співзвучний їм патерн-*tremolo* ударних, які мають ясну драматургію розвитку та виділяються тематично. Решта патернів (нетривалі) можуть розглядатися як додаткові, фонові. Тим самим підтверджується те, що музика М. Фелдмана не зводиться до мінімалізму, адже розподіл на рельєф і фон є характерною ознакою традиційного тематизму. Відчувається і прагнення закріпити певний музичний матеріал за конкретним тембром, без передачі його іншим для варіювання (за малим винятком), що й спонукає використати поняття *тембро-патерну* як стійкого матеріалу, зафіксованого за конкретним тембром.

Тембро-патернами можна називати тематичні елементи, які в першій частині доручені ударним, альту *solo* та фортепіано, у той час як темброва специфічність інших постійно розвивається або через темброве чергування, або через приєднання до фортепіанного кластера.

Загальна композиційна логіка першої частини ілюструє трифазну форму. Перша фаза (тт. 1–49) пов'язана з доволі стабільним і навіть статичним варіюванням початкового патерн-сету без раптових коливань у способі викладення матеріалу чи пауз. В основному відбуваються перестановки за порядком у межах варіацій або тембровий обмін, описаний вище. Середня частина (тт. 50–78) ілюструє активні перетворення – в альта народжуються мелодичні поспівки, фортепіано тривалий час паузує, в ударних вводяться нові тембри (вібрафон, дзвіночки), які запозичують у флейти її однозвучний патерн, і навпаки, флейта виконує тремолоючий. Варіантна реприза (т. 79) спочатку створює ілюзію повернення усіх функцій і початкового рольового розподілу інструментів, однак експонування нового тематизму у фортепіано (т. 86) приводить до руйнування всього патерн-сету, і в кодї (т. 100–125) залишаються лише тема «зозулі», поодинокі *pizzicato* (скрипка, віолончель) та імітації теми фортепіано в альта, яка набуває в кодї *quasi*-танцювального характеру завдяки повтору групи в розмірі 3/8. Отже, незважаючи на значну роль статичності в композиції першої частини циклу, в ній відбуваються якісні зміни, проілюстровані репризою і кодою, певний тематичний прорив, який матиме вплив і на подальший розвиток циклу.

На відміну від першої частини циклу, **друга** має певні ремарки щодо виконання на початку. Композитор указує, що грати потрібно «надзвичайно тихо, всі атаки на мінімум, без відчуття пульсації». Інструментальний склад цієї частини дещо відрізняється. До духової групи підключається кларнет, а ударна урізноманітнюється кастаньєтами і малим барабаном, у той час як найпотужніші (літаври та великий барабан) не використовуються.

Склад патернів доволі схожий на першу частину – є флажолет, патерн-тремоло, простий тон. Однак усі патерни ускладнюються фактурно або функційно. Так, флажолет викладається на початку у скрипки і віолончелі одночасно й подовжується у вигляді педалі.

Патерн-тремоло по черзі викладається у духових і ударних. Лінія альту наближується до повноцінної мелодичної лінії, мотиви якої нерідко розірвані паузами, однак відбувається подолання репетитивності. Отже, ускладнюється і фактура, і сам тематизм, дедалі віддаляючись від мінімалізму. У цілому можна простежити доволі традиційні шари фактури – бас із педаллю (гармонічне заповнення), контрапункт (ритмічне заповнення), мелодична функція, що свідчить про ознаки тематизму в класичному сенсі.

Найбільшого розвитку набуває в частині лінія партії альту. Починається вона з терцієвих і секстових ходів, які народилися в коді першої частини. Надалі вони переростають у більш складні поєднання терцій, секст і тритонів (наприклад, т. 37–38). Результатом розвитку стає розгорнута фігура-пасаж у ритмі шістнадцятих із терцієво-секундовим складом (т. 77) та більш напружена, представлена послідовністю кварт, секунд, терцій і тритонів у групі з 12 шістнадцятих (т. 84). Вона яскраво виділяється на фоні статичних педалей і тремоло в решті інструментів.

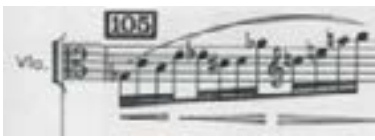
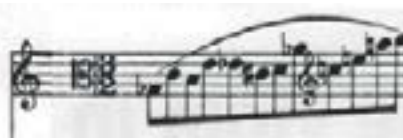
Другий кардинальний поворот у розвитку тематизму альту і всієї композиції відбувається з виокремленням інтонаційної формули секста + кварта + терція в quasi-вальсовому ритмі (т. 109), яка має раптово діатонічне забарвлення і виникає на фоні мотиву «зозулі» з попередньої частини. Надалі цей мотив стане майже повноцінною мелодією танцювальної теми (ц. 120), звуться теситурно і буде виглядати як рух від основного ступеня a-moll вгору по звуках мінорного пентахорду. Супроводом мелодії служить pizzicato віолончелі:

Ця тема буде повторюватися тричі (ц. 120, 140, 165), що надає їй ознак рефрену. Отже, якщо в першій частині можна було говорити про рівноцінність рельєфних патернів, то в другій солюючий альт явно виконує домінуючу роль, акумулюючи весь новий тематизм.



Взагалі у формі другої частини можна спостерігати трифазність. Перша фаза (тт. 1–74) ілюструє певне «осмислення» музичного матеріалу без суттєвого оновлення. Друга (тт. 75–110) – активне формування нового тематичного елемента в альті і водночас повернення теми «зозулі» з першої частини (т. 100), а третя ілюструє форму рондо, побудовану на чергуванні quasi-вальсової теми і двох контрастних епізодів. Тут же відбувається суттєве скорочення інструментального складу (яке буде мати безпосередній вплив на наступну частину). Так, тема рондо експонується в дует альті й віолончелі, а другий епізод (ц. 150) – у кларнета та віолончелі. Завершується вона своєрідною кодою (ц. 175) теж камерно – вібрафоном та альтом. Отже, друга частина ілюструє ще активніше наближення до тематизму і форми в класичному розумінні, а також закріплення за альтом провідної мелодичної функції.

Третю частину циклу «Альт в моєму житті» можна розглядати як камерно-ліричний центр. Як і друга, вона супроводжується ремаркою «надзвичайно тихо», однак динамічний рівень у будь-якому разі тут буде менший через скорочення інструментального складу до дуету альті і фортепіано. Розмірені кластери фортепіано поєднуються з однозвуччями і флажолетами альті, а також чергуються з мотивами-пасажами. Уже перший такий мотив (т. 8) ілюструє ідентичність із народженим у попередній частині тематичним елементом:

The Viola in my life, II частина:	The Viola in my life, III частина, т. 8:
	

Надалі можна бачити включення іншого матеріалу партії альті другої частини, зокрема ходів на секунди і тритони (ц. 15), аналогічних до т. 29 (друга частина). Більшість однозвуччя в альті супроводжуються філіруванням тону, що викликає асоціації з першою частиною. На відміну від попередніх частин, народження нового тематизму тут не відбувається, що відповідає рефлексивній природі ліричного цен-

тру циклу. Форма двофазна. У першій частині спостерігаються різноманітні ремінісценції попереднього матеріалу. У другій (від т. 20) – майже цілковите заглиблення в поодинокі співзвуччя одночасно у фортепіано та альту за винятком фінального пасажу (т. 55), який активно використовувався на початку частини.

Четверта частина, фінал, ілюструє звернення до повного складу подвійного оркестру з розширеною групою дерев'яних духових (англійський ріжок, бас-кларнет), а також арфою, челестею і фортепіано. Незважаючи на точний повтор початкової ремарки другої частини, «надзвичайно тихо» фінал не буде звучати через доволі щільну фактуру.

У фіналі переважає похідний тематизм з попередніх частин, де рельєфно розшаровується солюючий альт і решта інструментів. Якщо перший розділ (тт. 1–54) ілюструє опосередкований зв'язок із матеріалом попередніх частин (зокрема, темою-пасажем), то другий розділ (від ц. 55) ілюструє повернення *quasi*-танцювальної теми, яка знову набуває ролі рефрену. Весь подальший розвиток являє собою чергування своєрідних *sol*i (рефрени) із *tutti* (епізодами), де рельєфний, з пульсацією тематизм рефренів співвідноситься із фоново-аморфними епізодами. Результатом стає розгорнуте рондо із чотирма проведеннями рефрену (ц. 55, ц. 85, ц. 190, ц. 255). Незважаючи на його лаконізм, кожне повернення теми впізнаване і служить організації цілого. Окрему увагу також привертає мікрокаденція (ц. 170), де протягом шести тактів звучить альтове соло, а також протягом останнього епізоду (ц. 230) активно використовується тема-пасаж альту. Таким чином, у фіналі, незважаючи на фактичну відсутність нового рельєфного матеріалу, з'являються нові риси завдяки тембровому переосмисленню інструментального складу та чіткому поділу на альт і «решту», що привносить у цикл риси концертності.

Висновки. Аналітичні спостереження стосовно твору М. Фелдмана «Альт в моєму житті» в межах пропонованого дослідження були націлені на фіксування тих параметрів твору, що привели до пошуку нових якостей темброобразу альту як пошуку нових смислів музики. У свою чергу, ці пошуки увиразнились у семантичних та композиційних параметрах.

Так, розвиток циклу ілюструє, як роль альтя як соліста укріплюється від першої частини до фіналу, від філірованих однозвуч і мікромотивів до розгорнутого монологу в четвертій частині. На наш погляд, це певним чином пов'язано з концепцією: незважаючи на те, що композитор позиціонує твір як послідовність «окремих композицій» (Фелдман, UE), загальна драматургія твору демонструє зв'язок із сонатно-симфонічним циклом, де перша частина являє собою розгорнуту інтродукцію, друга має ознаки скерцо із *quasi*-вальсовою темою у ролі рефрену форми рондо. Третя, камерна, виконує функцію ліричної частини, а четверта частина має «масовий» характер через акумулювання значних виконавських ресурсів. Водночас спадкоємність із симфонічною драматургією зумовлена численними тематичними зв'язками на відстані, зокрема використанням тематизму першої частини в другій (тема «зозулі»), теми-пасажу альтя з другої частини в третій; *quasi*-танцювальної теми з другої частини – у фіналі (у ролі основи теми рондо).

Стосовно технологічних та семантичних параметрів «образу інструмента» зауважимо, що відмова композитора від визначеної композиційної техніки не дає змоги дати однозначну дефініцію його методу роботи з матеріалом, втім не заважає простежити впливи існуючих композиційних технік, які ілюструє обрана композиція. Так, у мета-циклі «Альт в моєму житті» спостерігаються різновекторні впливи серіалізму, з одного боку, та репетитивного мінімалізму, – з другого. Ознаки серіалізму простежується в прагненні композитора закріпити за кожним інструментом певний спосіб артикуляції і певний тематичний елемент: зокрема, у першій частині в альтя переважають протягнуті педалі із філіруванням тону (нагнітанням динаміки та її послабленням), в ударних – тремолоючий рокіт, у смичкових – окремі флажолетні тони або акорди чи звуки на *pizzicato*, у фортепіано – майже виключно кластероподібні акорди із м'якою атакою. У результаті розвиток будується на постійному комбінуванні цих елементів в різних послідовностях, причому обмін матеріалом між ними майже відсутній.

З типово фелдманівських «лексем», які формують тембр альтя в обраному творі, так само можна простежити і риси репетитивного

принципу, оскільки кожен з тематичних елементів «The Viola in my life» у своїй простоті і повторюваності в композиції наближується до патерну, а весь виклад матеріалу, як наприклад, у першій частині, від початкового філірованого тону альта до тремоло великого барабана (бас-барабана), можна охарактеризувати як сет патернів, які в подальшому повторюються, перекомбінуються і варіюються.

Композиція «Альт в моєму житті» ілюструє особливий, але не новий тип мислення. І все ж наголосимо, що пошук нових сенсів пов'язаний із заглибленням у певний музичний матеріал, яке через тривалий час приводить до прориву, народження нового звучання. Доволі часто він зустрічається в межах драматургії медитативного типу. На відміну від принципу проростання, цей «прорив» майже не відстежується інтонаційно, хоча може передбачатися. Чим більше незмінних повторів патерну в інструмента, тим вірогідніше поява в нього нового тематизму (як, наприклад, у партії фортепіано в першій частині). Цікаво, що в новій концепції темброобразу альта майже не використовується вже доволі усталений «декламаційно-розповідний» тип виконавського висловлення, з чим ми пов'яжемо вихід за межі відомого і сталого.

Саме тому, незважаючи на епізодичність ролі солюючого альта в доробку М. Фелдмана, значущість його циклу не можна применшувати. Підтвердженням цього є вшанування твору послідовниками М. Фелдмана. Так, В. Теразас у 2014 році написав мініатюру «Життя в моєму альті», яка вже своєю назвою відсилає до досвіду М. Фелдмана. Однак її композиційний задум у певному сенсі дзеркальний фелдманівському – відсутня чітка нотна фіксація, партія альта ілюструє постійні зміни артикуляції, широко застосовується мікрохроматика, різноманітне незвичне звуковидобування, різкі, пронизуючі (*ear-shaking*) tremolo. Водночас заявлена ним техніка варіювання «повтор – еволюція» (*repetition – evolution*) доволі близька до фелдманівського розгортання форми, де в повторі звичного раптово народжується нове.

Доповнюючи названі вище основні домінанти темброобразу альта, виокремимо ще одну не менш важливу ознаку семантики темброобразу альта – *політембровість*. Композитор виявляє *політемб-*

ровий потенціал альта через його наближення до інших учасників ансамблю.

У вказаних позиціях знаходимо віддзеркалення основної «поетичної» ідеї, закладеної в назву статті – унікальність твору М. Фелдмана «Альт в моєму житті» полягає саме в пошуках меж тембровідчуття як пошуках смислу музики як звучання і як тиші. Цікавими як продовження вказаних позицій є аналіз виконавських версій твору, що може скласти перспективу заявленої теми. Бо виявлення виконавського впливу на темброобраз альта в творах новітнього періоду є, на наш погляд, актуальним ракурсом подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

- Городецький, А. (2019). *Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Косенко, Г. Г. (2018). *Темброва семантика альта у творчості харківських композиторів 1960–2000 років*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Купріяненко, Е. Б. (2010). *Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє Бароко – Й. Брамс)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Савицька, Н. В. (2008). *Хронос композиторської життєтворчості*. Львів: Сполом.
- Удовиченко, М. М. (2022). *Концертні амплуа альта в творчості композиторів ХVIII–ХХІ ст.*: наук. обґрунтування творчого мистецького проекту. Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Cline, D. (2016). *The Graph Music of Morton Feldman*. Cambridge university press, United Kingdom.
- Gagne, Cole and Caras, Tracy (1982). Feldman Interview from Soundpieces. Interviews with American Composers by Cole Gagne u Tracy Caras. Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press Inc., 164–177.

- Feldman, M. (1972). Work introduction. *Feldman Morton. The Viola in My Life 1*. Universal Edition Inc. New York. URL: <https://www.universaledition.com/morton-feldman-220/works/the-viol-a-in-my-life-1-5335>
- Majmon, M. O. (2005). Analysis of Morton Feldman's String Quartet No. 2 (1983) (exert from *En diskurs om 'det sublime' og Morton Feldman's String Quartet No. 2* / University of Copenhagen, Music Department Translated from the Danish by Magnus Olsen Majmon.
- Morton Feldman (1973). Slee Lecture, February 2, 1973 [audio]. Baird Hall, University at Buffalo, The State University of New York. URL: <http://library.buffalo.edu/music/spcoll/feldman/mfslee320.html>
- Terrazas, W. (2014). *Life in my viola for solo viola* (manuscript).
- Varga, B. Morton Feldman: String Quartet No. 2 URL: <https://www.universaledition.com/morton-feldman-220/works/2-streichquartet-302>
- Vigeland, Nils (2006). Morton Feldman: The Viola in My Life. Recorded Anthology of American Music, Inc. URL: <http://www.dramonline.org/albums/morton-feldman-the-viol-a-in-my-life/notes>
- Villars, Chris (2019). Morton Feldman: Early Family History. May 2019. URL: <https://www.cnvill.net/mfhistory.pdf>

REFERENCES

- Horodetsky, A. (2019) Yevropeiske altove mystetstvo pershoi polovyny XX stolittia: vykonavska praktyka ta kompozytorska tvorchist [*European viola art of the first half of the 20th century: performance practice and composers' creativity*]. (Candidate diss.). Kyiv: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 219 s. [in Ukrainian].
- Kosenko, H. (2018). Tembroma semantyka alta u tvorchosti kharkivskykh kompozytoriv 1960–2000-ky rokiv [*Timbre semantics of the viola in the work of the Kharkiv composers of the 1960s–2000s*]. (Candidate diss.). Kharkiv: Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. 2018. 241 s. [in Ukrainian].
- Kupriyanenko, E. B. (2010). Alt u politembrovomu kamerno-instrumentalnomu ansambli avstro-nimetskoj tradytsii (piznie Baroko – Y. Brahms) [*Viola in a polytimbre chamber-instrumental ensemble of the Austro-German tradition (late Baroque – J. Brahms)*]. Abstract of the thesis. Ph.D. art studies. Kharkiv. 2010. 21 s. [in Ukrainian].

- Savytska, N. V. (2008). *Khronos kompozytorskoï zhyttietvorchosti [Chronos of the composer creativity]*. Lviv: Spolom [in Ukrainian].
- Udovychenko, M. M. (2022). *Kontsertni amplua alta v tvorchosti kompozytoriv XVIII–XXI st. [Concert roles of the viola in the works of composers of the XVIII–XXI centuries]*. Of science justification of a creative art project. Kharkiv: Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. 107 s. [in Ukrainian].
- Cline, D. (2016). *The Graph Music of Morton Feldman*. Cambridge university press, United Kingdom [in English].
- Gagne, Cole and Caras, Tracy (1982). *Feldman Interview from Soundpieces. Interviews with American Composers by Cole Gagne и Tracy Caras*. Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press Inc. P. 164–177 [in English].
- Feldman, M. Work introduction. *Feldman Morton. The Viola in My Life 1*. Universal Edition Inc. New York, 1972. 16 p. URL: <https://www.universaledition.com/morton-feldman-220/works/the-viol-a-in-my-life-1-5335> (дата звернення: 10.01.2023) [in English].
- Majmon, M. O. (2005). *Analysis of Morton Feldman’s String Quartet No. 2 (1983) (exert from En diskurs om ‘det sublime’ og Morton Feldman’s String Quartet No. 2 / University of Copenhagen, Music Department Translated from the Danish by Magnus Olsen Majmon* [in English].
- Morton Feldman (1973). *Slee Lecture, February 2, 1973 [audio]*. Baird Hall, University at Buffalo, The State University of New York. URL: <http://library.buffalo.edu/music/spcoll/feldman/mfslee320.html> [in English].
- Terrazas, W. (2014). *Life in my viola for solo viola (manuscript)* [in English].
- Varga, B. *Morton Feldman: String Quartet No. 2* URL: <https://www.universaledition.com/morton-feldman-220/works/2-streichquartett-302> [in English].
- Vigeland, Nils (2006). *Morton Feldman: The Viola in My Life*. Recorded Anthology of American Music, Inc. URL: <http://www.dramonline.org/albums/morton-feldman-the-viol-a-in-my-life/notes> [in English].
- Villars, Chris (2019). *Morton Feldman: Early Family History*. May 2019. URL: <https://www.cnvill.net/mfhistory.pdf> [in English].

Додаток

Таблиця А. Інструментальний склад «The Viola in my life»

М. Фелдмана

Групи	Viola, I частина	Viola, II частина	Viola, III частина	Viola, IV частина
Духові	Флейта	Флейта Кларнет in B	-	Дерев'яні (розширена група) Мідні
Ударний клавійний (постійний)	Piano	Celesta	Piano	Celesta (+ piano)
Ударні змінні (в партитурі позначені як Percussion)	Bass Drum, Tenor Drum, Timpani, Temple Block Vibrafone Wood Block Glockenspiel	Castanets Side Drum (бічний/малий барабан Vibrafone Timpani Tenor Drum	-	2 виконавці (всі тембри з попередніх частин + оркестрові дзвони/ Tubular Bells)
Смичкові	Viola solo Violin Violoncello	Viola solo Violin Violoncello	Viola solo	Viola solo + смичкова група

Pashkovska Marharyta

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

Postgraduate student of the Department of Interpretology and Music Analysis

e-mail: ms1993rs@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5106-7876>

«The Viola in My Life» by M. Feldman:

the search for meaning on the verge of the timbre feeling

Statement of the problem. The creative output of American composer Morton Feldman (1926–1987) is a unique phenomenon that stands out from the overall musical context. With each passing year, there is a growing interest in the composer's personality and work, leading to an increase in performances

and the emergence of more monographs. A significant work in Morton Feldman's repertoire is the cycle of miniatures for viola titled «The Viola in my Life». However, this cycle remains the only instance where the viola timbre is used as the leading voice. Therefore, «The Viola in my Life» can be seen as both a unique example in the composer's body of work in terms of the choice of the solo instrument and as a transitional piece from indeterminacy to clear fixation. Thus, the question of the uniqueness of timbral representation and the role of the viola in Morton Feldman's later works arises, explaining the choice of this subject matter.

Analysis of recent research and publications. *The article's theme encompasses sources that investigate the timbral semantics and development of timbral characteristics in viola sound within works of various musical styles and genres (H. Kosenko, 2018; E. Kuprianenko, 2010; A. Gorodetsky, 2019; M. Udovichenko, 2022). The question of viola timbral representation is also explored in articles by the author of the proposed article.*

The theoretical advancements of contemporary musical hermeneutics and interpretology are methodologically combined with research that illuminates various aspects of Morton Feldman's creativity: annotations by the composer himself in the score (Feldman, 1972), works by D. Cline (Cline, 2016), M. Majmon (Majmon, 2005), V. Terrazas (Terrazas, 2014), B. Varga, K. Villars (Varga, Villars, 2019).

Considering that the research is closely related to the study of the concept of «late period of creativity», it is worth mentioning N. Savitska's fundamental work, «Chronos of Compositional Life-Creation» (Savitska, 2008).

The main objective of the study *is to highlight the specifics of realizing the polytimbral potential of the viola in the selected work of M. Feldman as a vivid example of exploring new meanings of the instrument's timbre.*

The scientific novelty. *A compositional-dramaturgical analysis of the cycle of miniatures «The Viola in My Life» has been conducted, exploring the techniques of instrumental exposition and thematic material development. Based on this analysis, the fundamental characteristics of viola timbral semantics in the late works of the composer have been identified, allowing for the expansion of the inherent features of the dominant viola timbral representation. This defines the novelty of this research and its relevance to the theory and practice of viola art.*

Methodology. *To achieve the stated goal, the methodological framework developed by the Department of Interpretology and Music Analysis at Kharkiv*

I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (in terms of the phenomenology of personality) has been utilized, along with compositional-dramaturgical and semantic methods in the analysis of the works.

It should be emphasized that our approach is broader than purely semantic. The performance analysis aims to describe the paths of exploring the timbral representation of the viola (which varies in each movement of the selected work by M. Feldman) as a search for new meanings in music (in accordance with the composer's creative concept).

Results. *The analytical observations regarding Morton Feldman's work «The Viola in My Life» within the scope of the proposed research were focused on documenting the parameters of the composition that led to the exploration of new qualities of the viola timbral representation as a search for new meanings in music. These explorations, in turn, manifested themselves in semantic and compositional parameters.*

Indeed, the development of the cycle illustrates how the role of the viola as a soloist strengthens from the first movement to the finale, progressing from filigreed monophonic passages and micro-motifs to an expansive monologue in the fourth movement. In our view, this is somehow related to the concept: despite the composer positioning the work as a sequence of "individual compositions" (Feldman, UE), the overall dramaturgy of the piece demonstrates a connection to the sonata-symphonic cycle, where the first movement serves as an extended introduction, the second exhibits traits of a scherzo with a quasi-waltz theme as the refrain in rondo form. The third movement, chamber-like in character, fulfills the role of a lyrical section, while the fourth movement assumes a "massive" character through the accumulation of significant performing resources. Simultaneously, the inheritance from symphonic dramaturgy is evident through numerous thematic connections at a distance, including the utilization of the theme from the first movement in the second movement (the "cuckoo" theme) and the viola's thematic passage from the second movement in the third; the quasi-dance theme from the second movement reappears in the finale as the foundation of the rondo theme.

The composer's rejection of a specific compositional technique does not allow for a definitive understanding of their working method with materials. However, it does not hinder the tracing of influences from existing compositional techniques, which the selected composition illustrates. In the case of «The Viola in my Life» there are contrasting influences of serialism on one hand and repetitive

minimalism on the other. Signs of serialism can be observed in the composer's inclination to assign specific modes of articulation and thematic elements to each instrument. For example, in the first movement, the viola predominantly features sustained pedal tones with tone filigree (dynamic intensification and attenuation), the percussion utilizes tremolo rolls, the strings employ individual harmonics or chords, or pizzicato sounds, and the piano mainly employs cluster-like chords with a soft attack. As a result, the development is constructed through the constant combination of these elements in various sequences, with minimal exchange of material between different instruments.

Similarly, one can trace characteristics of the repetitive principle in «The Viola in my Life» since each of its thematic elements, in their simplicity and repetitiveness, approaches a pattern within the composition. The entire presentation of material, such as in the first movement, from the initial filigreed tone of the viola to the tremolo of the large drum (bass drum), can be characterized as a set of patterns that are subsequently repeated, recombined, and varied.

The composition «The Viola in my Life» illustrates a distinct but not new type of thinking. It is associated with delving into specific musical material, which, over time, leads to a breakthrough and the birth of something new.

Conclusions. *In addition to the inherent characteristics of the dominant viola timbral representation, such as timbre as the primary feature in shaping the timbral representation, declamatory-narrative quality of the viola timbre, performing influence on viola timbral representation, inclination of timbre towards melancholy and romantic yearning, and the use of two elements of viola timbre-register to depict contrasting internal images, there is another equally important characteristic of viola timbral semantics – polytimbricity. The composer reveals the polytimbral potential of the viola by bringing it closer to other ensemble members.*

Keywords: *viola, timbre semantics, script, composer's work, late period of creativity, creativity of M. Feldman, chamber-instrumental music, meta-cycle, timbre image, timbre patterns.*

Стаття надійшла до редакції 20 жовтня 2022 року