

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра струнно-смичкових інструментів

ФІЛАТОВ Кирило Едуардович

**СОНАТА ДЛЯ АЛЬТА І ФОРТЕПІАНО РЕБЕККИ КЛАРК:
ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ..**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Профілізація – Альт

Наукове обґрунтування творчого проєкту

Науковий керівник:

ОЛІЙНИК Ольга Григорівна

кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри струнно-смичкових інструментів

Рецензент:

ЛУЧАНКО Олег Михайлович

кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри струнно-смичкових інструментів

Львів 2025

ВСТУП

Актуальність теми. Мистецтво ХХ століття надзвичайно виразно передає складність і драматизм історичних подій, що визначали характер цієї епохи. Мистецькі новаторства часто ставали реакцією на потрясіння й кризи, які переживали як широкі соціальні спільноти та держави, так і окремі особистості. Добре відомо, що шлях багатьох нині визнаних творів до загального визнання був непростим: достатньо згадати концерт Вільяма Волтона, який здобув справедливую оцінку лише з часом. У подібному ракурсі можна розглядати й сонату для альту та фортепіано Ребекки Кларк, чия поява супроводжувалася низкою обставин. Сьогодні цей твір посідає важливе місце в альтовому репертуарі ХХ століття, адже пред'являє до виконавця широкий спектр технічних, музичних та інтерпретаційних вимог. Опанування сонати Ребекки Кларк є показником ґрунтовного професійного рівня, необхідного для трактування альту як повноцінного сольного інструмента. Водночас такі аспекти, як специфіка інтерпретації, виконавська традиція та притаманна композиторці пейзажність, стають ключовими для формування найвиваженішого фахового підходу до роботи соліста над цим твором.

Об'єкт дослідження - соната для альту та фортепіано Ребекки Кларк, в контексті аналізу її творчого шляху.

Предмет дослідження - життєвий та творчий шлях Ребекки Кларк, особливості особистого стилю Ребекки Кларк з огляду на її сонату для альту та фортепіано.

Мета дослідження полягає у встановленні зв'язків між життєвими обставинами Ребекки Кларк та її стилем, та поглибленим ознайомленням з творчим портретом на прикладі сонати для альту та фортепіано.

Завдання:

Розглянути життєві та творчі новаторства Ребекки Кларк.

Проаналізувати сонату для альту, визначити художню мову композиторки.

Проаналізувати зразки інтерпретацій сонати Ребекки Кларк у порівнянні із власними творчими пошуками.

Методи дослідження:

1. Науково-історичний – огляд постаті композитора та його творчості;

2. Метод теоретичного аналізу мистецтвознавчої літератури – теоретичний аналіз творів композитора;

3. Метод вироблення висновків – створення висновку для узагальнення аналізу творчості з метою дослідження внеску композитора до альтового мистецтва.

Практичне значення. Практичне значення роботи полягає у можливості використання наведених матеріалів та висновків для кращого розуміння особливостей альтового виконавства, розвитку практичних навичок інтерпретування.

Структура дослідження. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури.

Розділ 1. Ребекка Кларк.

1.1 Життєві випробування на шляху до становлення композиторки.

Ребекка Гельферіх Кларк - британська композиторка та альтистка німецько-британського походження.

Артур Рубінштайн назвав її «славною», а згадуючи постать Ребекки Кларк Ліан Куртіс сповіщала про появу нової хвилі в музичному житті. [4]

Ребекка Кларк народилася у Гарроу в 1886 році. Її батьком був Джеймс Кларк - родом із Бостона, який переїхав до Англії, працюючи європейським агентом компанії Eastman Kodak. Матір'ю Ребекки була Агнес Гельферіх, двоюрідна племінниця Леопольда фон Ранке, знаного німецького історика, чиє ім'я було добре відоме в наукових колах. Батьки Ребекки Кларк отримали шлюб у Мюнхені в 1885 році, після чого оселилися в Гарроу, де виховали четверо дітей.

Пристрастю Джеймса Кларка була камерна музика, і він наполегливо заохочував усіх своїх дітей опановувати музичні інструменти, прагнучи, як він любив повторювати, щоб «у сім'ї завжди лунала камерна музика». Для Ребекки Кларк виконання камерної музики було схоже на відкриття дверей до внутрішніх таємниць музики. У статті під назвою «Квартети Бетховена очима виконавця» вона писала: «У грі в квартеті є щось таке, що якимось тонким чином робить людину частиною атмосфери музики та дає розуміння, якого інакше неможливо отримати. Саме це змушує аматора нескінченно надавати перевагу участі у невинних домашніх квартетах, ніж слухати їх більш-менш ідеально виконаними на концерті, і саме це спонукає багатьох музикантів відмовитися від усього заради камерної музики, хоча вони знають, що вона ніколи не принесе їм ні багатства, ні особистої слави.» [16] Він регулярно водив дітей на концерти, залучаючи їх до серйозного музичного життя. Ребекка особливо яскраво згадувала враження від виступів квартету Йоахіма та видатного скрипаля Юджина Ісайє, які справили на неї сильний вплив, формуючи її ранній музичний смак і уявлення про професіоналізм. [13]

Історія Ребекки Кларк захоплює своїми героїчними досягненнями та численними новаторськими кроками. У 1907-1910 роках вона навчалася композиції в Королівському музичному коледжі в Лондоні. Хоча жінки були допущені до коледжу від самого його заснування, спеціалізація на композиції серед них була великою рідкістю, тож Кларк стала першою жінкою, яка навчалася в Чарльза Вільєса Стенфорда. Постать Стенфорда - одна з ключових в британській музиці кінця XIX - початку XX століття, він також є співзасновником Королівського коледжу музики та, згодом, його професор композиції; серед його учнів були Густав Холст і Френк Брідж.

Також у своїх спогадах Ребекка Кларк пізніше згадує і Стюарта Макферсона. Він був надзвичайно плідним музичним теоретиком і впродовж багатьох років викладав у Королівській академії музики, залишивши помітний слід у британській музично-освітній традиції. Невідомо напевно, чи працювала Ребекка з ним безпосередньо під час свого навчання в Академії, однак у мемуарах вона виразно підкреслює вплив його педагогічних підходів та теоретичних поглядів на її власне становлення: «На відміну від Стенфорда, Макферсон використовує метафору наративу, обговорюючи сонатну форму, порівнюючи її з «оповіданням чи п'єсою». Але він не використовує займенники, що вказують на стать, описуючи теми чи «головних героїв», і насправді він прямо стверджує, що головну тему можна розуміти як чоловічу чи жіночу, як «героя чи героїню». «Головні теми – головні герої оповідання композитора – постають перед нами в постійно змінюваних аспектах, у постійно мінливих настроях та формах вираження. Тому, якщо ми міцно зрозуміємо ці теми з самого початку, подальше виконання частини сонати може стати таким же цікавим і захопливим, як і відстеження долі героя чи героїні в драмі чи романі».

Її музична освіта завершилася після конфлікту з батьком, який прогнав її з дому, змусивши заробляти самостійно як альтистка. Проте вона не зламалася й знову заявила про себе, увійшовши в історію в 1912 році: як одна з шести жінок-музиканток, запрошених знаним диригентом Генрі Дж. Вудом до оркестру

Квінз-Холу, Кларк стала однією з перших жінок, що професійно виконували музику в оркестрі. Генрі Вуд був відомим британським диригентом, засновником і багаторічним керівником Променадних концертів у Лондоні, які нині відомі як BBC Proms.

До Першої світової війни Ребекка Кларк грала у престижному жіночому струнному квартеті під керівництвом скрипальки Нори Кленч, а наприкінці 1920-х років - в англійському жіночому фортепіанному квартеті.(приклад 1) [2]



Приклад 1. The English Ensemble (зліва направо: May Mukle, віолончель; Rebecca Clarke, альт; Marjorie Hayward, скрипка; Kathleen Long, фортепіано).

Для того щоб стати успішним композитором, необхідно не лише володіти технічною майстерністю, а й мати здатність уважно прислухатися до суспільних настроїв, швидко реагувати на культурні зміни та вміти про себе заявити. Ребекка Кларк, попри свій великий талант, часто уникала цієї взаємодії із зовнішнім світом. Її природна схильність применшувати власні досягнення - повна протилежність професійній ревності, що не аби як необхідна для творчої кар'єри - стала відображенням ширшої соціальної реальності, в якій жінки систематично ставали «невидимими». Через таке внутрішнє переконання, сформоване під тиском суспільних норм, слава композиторки Ребекки Кларк у період її активної діяльності виявилася короткочасною та значно меншою, ніж вона заслуговувала дефакто. [11]

Пояснення цієї вкоріненої скромності можна знайти в її надзвичайно відвертих і, навіть, болісних мемуарах, написаних уже в похилому віці. Це

своєрідні листи до самої себе, де композиторка із огляду на попередні десятиліття свого життя розмірковує про суворі сімейні правила та жорстку патріархальну структуру влади, які панували в її домі. Попри те що вона прожила довге життя і досягла творчої зрілості, навіть у вісімдесят років вона продовжувала намагатися зрозуміти та прийняти постать свого батька - людини тиранічної й жорстокої вдачі, чия присутність стала травмою та болем її дитинства. Його любов і схвалення були для неї надзвичайно важливими, але так і залишилися недосяжними.

У спогадах композиторка описує свою сім'ю з вражаючою емоційністю: «Нас усіх шмагали, іноді дуже боляче. Як правило, я, мабуть, заслуговувала на будь-яке покарання... Залита сльозами, із опущеною білизною, я мусила нахилитися над ненависною червоною ковдрою з пейслі на татовому ліжку, поки він застосовував "сталевий ляпас" - архітекторську лінійку... А я як найстарша та, за його уявленнями, найнепослушніша - карали мене частіше... Роками тато щонеділі перевіряв мої нігті; я виробила звичку гризти їх, якщо вони здавалися йому "не ідеальними" (а такими вони були завжди), на мене чекав черговий «сталевий ляпас», а мама тим часом стояла за дверима й безсило плакала». [15]

Легко зрозуміти, чому Кларк навчилася пригнічувати будь-які імпульси, якщо у такій родині, де навіть звичка гризти нігті каралася фізичним насильством. Цей страх йти «проти течії» переслідував її все життя й став одним із чинників формування складного внутрішнього конфлікту. Як жінка, вона виростала серед суворих суспільних норм, що визначали прийнятні для жінки ролі та заняття. З дитинства вона не наважилася протистояти цим обмеженням, а натомість поступово засвоїла їх і це вступило у суперечність із її внутрішнім прагненням творити та самовиражатися через музику.

Цю боротьбу вона описала просто, але дуже влучно: «Я завжди відчуваю, що все, що я створюю, - це останнє, на що я здатна; усе здається трохи випадковим». Попри те що композиція приносила їй глибоку радість, цей творчий імпульс постійно стримували сумніви щодо «доречності» цього заняття

для жінки. Вона вагалася, чи має право писати музику, чи дозволено їй прагнути професійного визнання, чи не виходить це за межі того, що суспільство вважало прийнятним.

Без бажання боротися за право самостійно формувати власну ідентичність, Ребекка Кларк природно уникала будь-якої наполегливої боротьби, різкості чи демонстративної впертості. Її внутрішній світ розвивався під впливом культурних норм доби: як жінку її самосприйняття формували вікторіанські уявлення про чітко визначені «жіночі» сфери, а також едвардіанські ідеали вишуканості, стриманості та жіночності. У музичній сфері, як композиторка, Кларк опинилася у значно складнішій ситуації: її творча ідентичність була суперечливою, невпевненою та впродовж багатьох років майже повністю схованою під тиском соціальних стандартів.

Попри внутрішні сумніви, Ребекка Кларк щиро бажала інтегруватися в суспільство та відповідати тому образу жінки, який у той час вважався правильним та гідним. Вона цінувала власну жіночність і водночас намагалася дотримуватися ідеологічних норм, у яких було закладено чимало упереджень і несправедливих стереотипів щодо самої «жінки». Саме тому ми знову і знову спостерігаємо, як вона применшує власні досягнення. Про це свідчить її виразний спогад: «Я любила Королівський коледж... Було надзвичайно захопливо думати про всіх відомих композиторів, які пройшли через руки професора Стенфорда, а саме: Холста, Воана Вільямса, Бріджа, Баттерворта та багатьох інших, з якими я зрештою познайомилася. Те, що я була єдиною студенткою, яку він прийняв, було для мене джерелом великої гордості, хоча я чудово знаю, що ніколи повністю цього не заслуговувала.» [12]

У своєму інтерв'ю 1976 року Кларк розповіла про те, як вдавалася до псевдоніма - Ентоні Трент. Її спогад стосується концерту 1918 року (приклад 2), де звучали кілька її власних композицій, через що, на думку композиторки, надто часто повторювалось її ім'я в програмі. Вона згадувала: «Я подумала, як безглуздо знову бачити моє ім'я», - і ця репліка звучить надзвичайно показово,

Наступного року Кларк вже брала участь на першому фестивалі, що відбувся восени 1918 року, і вже після цього пані Кулідж особисто заохотила її взяти участь у конкурсі, запланованому на наступний рік, створивши спеціально для нього новий твір для альтя соло. Для Кларк це був виклик: вона раніше не брала участі в подібних конкурсах і не працювала у форматі великих форм. Після закінчення Королівського коледжу музики вона зосереджувалася переважно на невеликих інструментальних п'єсах та піснях - камерних одностайних творах, які часто мали поетичні назви з присвятами близьким друзям.

Серед цих обставин, соната для альтя та фортепіанне тріо 1921 року стали не просто новим етапом - вони були справжнім вибухом у її творчості. У цих двох творах Кларк вийшла далеко за межі звичного для себе образу «жіночої мініатюри», наважившись на масштабний, структурно складний і сміливий музичний крок. Можливо, вона свідомо обрала таку позицію, прагнучи бути конкурентоспроможною серед композиторів-чоловіків та відповідати високим вимогам конкурсу. Обидва твори вирізняються широким задумом, багатством постромантичної музичної мови, розлогістю та сміливістю форми. Це її єдині зрілі опуси, у яких вона звертається до сонатної форми яку раніше вона майже не використовувала.

За художньою масштабністю та внутрішньою енергією Кларк більше ніколи не створила нічого настільки монументального, як соната для альтя. Це був шедевр, який вона сама описувала як «мій маленький присмак успіху». Однак після третього фестивалю Кулідж у 1923 році її композиторська активність помітно знизилася, а впродовж 1930-х років стала переривчастою. Частково причиною могла бути відсутність наступних фестивалів Кулідж, але значно вагомішим фактором виявилися життєві обставини самої композиторки.

У 1924 році після смерті батька вона повернулася до Лондона, а згодом на її жіночі плечі впала відповідальність доглядати матір, яка померла в 1935 році. Це повернення до сімейного кола, до англійського суспільного середовища, дало

їй відчуття впорядкованості, але водночас поставило нові рамки на творчу особистість, поступово пригнічуючи її внутрішнє прагнення до композиції.

Не слід забувати і про роки її подорожей, більшість яких були у США. Саме вони дарували їй відчуття свободи - свободи від умовностей, від соціальних обмежень, від постійних очікувань, що супроводжували життя жінки-композиторки в Англії. У цих поїздках вона почувалася менш обмеженою «ярликами» та нормами поведінки. Проте, повернувшись до Англії, вона неминуче опинилася в середовищі, яке хоч і структурувало її повсякденність, але поступово послаблювало її творчу енергію, зменшуючи бажання й здатність до інтенсивної композиторської творчості.

Отже, хоча прагнення Ребекки Кларк до композиції з роками помітно знизилася, воно ніколи не згасало остаточно. І в певному сенсі доля знову втрутилася у її життя: у 1939 році сталася подія, яка, хоч і була трагедією світового масштабу й принесла страждання мільйонам людей, несподівано створила для Кларк обставини, що тимчасово відгородили її від численних турбот і обов'язків, серед яких не було місця творчості. Розгорілася пожежа Другої Світової війни.



Приклад 3. Ребекка Кларк (перша праворуч) разом із своєю племінницею Магдален Течер Кларк (друга зліва) на сімейному весіллі в Лондоні, 3 серпня 1938 року

За спогадами родичів, того літа Кларк вирушила до Сполучених Штатів, де перебували її брати. Саме під час цього візиту Велика Британія оголосила війну Німеччині. Лондон охопила масштабна евакуація, і в умовах невизначеності Ребекка вирішила залишитися в США разом із братами та їхніми родинами. Неочікувано для самої Кларк, роки з 1939 по 1942 перетворилися на період надзвичайного творчого піднесення - останній великий, інтенсивний спалах її композиторської діяльності.

Та сімейне співіснування виявилось не таким гармонійним, як вона того хотіла. У домі виникали суперечки: дружини братів підозрювали Ребекку в прагненні захопити собі провідні ролі всередині родини, тоді як Кларк, зі свого боку, відчувала, що її брати переймають строгість і жорстокість, які свого часу робили її життя з батьком нестерпним. Це був тяжкий та емоційно виснажливий період, однак, на відміну від її невдалого періоду стосунків із Джоном Госсом, саме ці роки стали для неї напрочуд продуктивними в музичному сенсі.

Племінник чоловіка композиторки - Крістофер Джонсон розказує про цей період життя Ребекки Кларк. Він вказує на складність умов перебування композиторки в Америці. «Їх не можна точно датувати, але непрямі докази вказують на зв'язок з першими роками Другої світової війни, коли Кларк була покинута в Сполучених Штатах, відрізана від фінансів, не маючи змоги отримати візу для повернення додому в Лондон, і була змушена тіснитися зі своїми двома братами та їхніми сім'ями. Вона робила свій внесок, чим могла,

частково даючи уроки гри на скрипці своїй племінниці Магдалині.» [5] (приклад 3)

Життя Кларк знову опинилося в межах родинного кола - і це дає підстави для певних паралелей з її юністю. Тоді, будучи наляканою та пригніченою строгістю батька, вона знаходила притулок у композиторстві. Тепер знову відчуваючи напругу родинних відносин, її музична творчість, ніби повернувшись до витоків, знову ожила з особливою силою.

Десять творів, написаних у цей час, вражають розмаїттям стилів і внутрішнім калейдоскопом чуттів. Особливо примітним є цикл Прелюдія, Алегро та Пастораль. У ньому м'яка ліричність і розгорнуте тематичне письмо, що спостерігалось в попередніх творах композиторки поступаються місцем динамічності, контрапунктичній майстерності, виваженій мелодичності та рішучому застосуванню поліритмії.

Цей твір був обраний до програми засідання Міжнародного товариства сучасної музики 1942 року, що проходило в Берклі, Каліфорнія. Потрапити до числа 35 відібраних творів було неабияким досягненням. Композиторка сприйняла це з щирою радістю: її композиція була єдина написана рукою жінки, і також однією з трьох робіт британських композиторів. Попри безліч позитивних рецензій та загальне схвалення, Ребекка Кларк так і не надіслала цей твір до жодного видавництва - знову дається взнаки її характерна замкнутість і схильність применшувати власні заслуги.

Кінець цього її творчого етапу закінчився тоді, коли на початку 1942 року Кларк погодила пропозицію роботи гувернантки в Коннектикуті. Це рішення в певному сенсі було спробою дистанціюватися від складних стосунків із братами й заявити про свою незалежність.

У її нотатках цього періоду вже немає тієї дисциплінованої структури та уваги до деталей, що була властива попереднім рокам - замість продуманих щоденникових записів з'являються довгі, безсистемні, недатовані списки думок і вражень. Написані великим нерівним почерком тупим олівцем у простому

блокноті, вони випромінюють напружене, часом відчайдушне прагнення зберегти бодай крихту внутрішнього оптимізму. Вона позначала ці записи як «Спостереження», пронумеровуючи їх, але не вказуючи дат, ніби в той період відчуття часу поступилося місцем глибокому внутрішньому переживанню. Ось декілька з них:

58. Я можу зрозуміти Гітлера, коли бачу хлопчиків, які граються в пісочниці: «Це моє». «Ні, це моє». Боюся, що війна завжди існуватиме

69. Мої пальці зморщені від усього прання, яке мені доводиться перемивати: дітей, постільну білизну, посуд. Важко в таких умовах і надалі добре грати.

152. Сильні переживання здаються цілком природними, поки вони є. Але навіть тоді думаєш: я не вірю, що я це зробив. Ми - люди, швидко адаптуємося.

172. Лист з Англії - міражний ефект, що відволікає мене від цієї чорної полоси.

188. Я вкладаю дітей, щоб вони скоріше заснули.

214. Дивно, що розсіяний, похмурий музикант далі робить це!

Кардинально змінилося життя композиторки Ребекки Кларк після її випадкової зустрічі з піаністом Джеймсом Фріскінім на вулиці Манхеттена на початку 1944 року. Обоє пізніше згадували цю мить як «дощ у пустелі», підкреслюючи, наскільки несподіваною та життєдайною вона була для них у той період. Вони разом навчалися в Королівському коледжі музики, де Фріскін опановував композицію та гру на фортепіано. Згодом він покинув заняття композицією одразу після того, як отримав посаду в Джульярдській школі. Вони також підтримували знайомство під час поїздок Ребекки Кларк до Америки на початку 1920-х років, однак довгий час не бачилися, і їхня несподівана зустріч відбулася саме тоді, коли обом це було особливо потрібним та принесло щиру

радість. Збережене листування періоду їхнього залицяння демонструє глибоку теплоту, взаємну прихильність і щире захоплення одне одним.[14]

Ребекка до Джеймса:



«Чи казала я тобі, Джеймсе, що кохаю тебе?! Чи знаєш ти, що я все більше і більше відчуваю? Все моє життя наче готувало мене для тебе?» (24 серпня 1944)

Джеймс до Ребекки:

«Я хочу ще раз сказати тобі, спеціально в твій день народження, що кохаю тебе! Я думав, що мені не дано кохати жодної жінки. Я знав, що кохання існує, але мені здавалось, що доведеться шукати щастя і без нього. Тож, можливо, ти навіть не уявляєш, що ці останні тижні означали для мене.» (25 серпня 1944)

Згодом в 1944 році Ребекка Кларк та Джеймс Фріскін беруть шлюб. Напевно, в глибині душі вона розуміла драматизм ситуації, що її весілля відбулося в річницю смерті її батька. Відтоді композиторка знайшла чоловіка, який приніс в її життя їй спокій, затишок, визнання та рівновагу. Нареченим тоді було по 58 років. Окрім однієї останньої пісні та кількох переробок ранніх творів, Кларк більше не написала нічого. До кінця свого життя, ще протягом 35 років вона зовсім не поверталася до композиції.



Приклад 5. Ребекка Кларк зі скрипкою, у дворі Гейтон-Корнер, Гарроу, бл. 1908 р., документи Ребекки Кларк та Джеймса Фріскіна, Бібліотека Конгресу. Надано Крістофером Джонсоном.

Ребекка Кларк залишалася активною, життєрадісною та при світлому розумі аж до своєї смерті у віці 93 років. Такі документи, як її надзвичайно захопливі мемуари, написані після смерті чоловіка композиторки, відкривають доступ до її глибоких роздумів і щирих одкровенень щодо подій, які сталися десятиліття тому. Пишучи в 1960-х роках, вона з погляду прожитого життя аналізує те, що зростала в добу, коли жіночі права системно пригнічувалися, і в своїх мемуарах та інтерв'ю нарешті прямо визнає: як жінку-композитора її нерідко оцінювали упереджено та несправедливо.

Упродовж довгого й подекуди складного життя Ребекка Кларк торкнулася багатьох людських сердець своєю палкою любов'ю до камерної музики, унікальним, виразним голосом власних композицій, а також теплим, щирим і надзвичайно чарівним стилем письма. Вона присвятила чимало років педагогічній діяльності, навчаючи гри на альті та скрипці, викладаючи музичну теорію й основи композиції. Навіть ті, хто знав її лише в останні роки життя, із теплом згадують її невичерпну енергію, доброзичливість та жвавий, яскравий розум.

Коли я визнаю, що ідентичність Ребекки Кларк як композиторки вступала в суперечність із її ідентичністю як жінки, я зовсім не прагну зобразити її слабкою або представити жертвою обставин. Моєю метою є радше окреслити й

підкреслити ті конкретні умови та фактори, які суттєво вплинули на її особистісне та творче становлення. Це невід'ємна складова її життєвого шляху як унікальної індивідуальності: власні сумніви та внутрішня боротьба роблять її постать надзвичайно емпатичною й наділяють її людським теплом, якого часто бракує багатьом її «великим» сучасникам - композиторам-чоловікам. Усе своє зріле життя Кларк залишалася вірною ідентичності композиторки, хоча постійно й боролася з тією роллю, яку суспільство нав'язувало жінкам її покоління.

Попереднє століття принесло численні соціальні й культурні трансформації, глобальні потрясіння, що суттєво вплинули на мистецтво, а також змінило уявлення про місце й можливості жінок у суспільстві. І хоча й сьогодні існує чимало перешкод, важливо й надихає те, що Ребекка Кларк прожила життя, розпочавши його в епоху майже повної відсутності жіночих прав і завершивши в часи, коли художня цінність її музики дедалі активніше знаходила своїх слухачів. Її творчість і сьогодні відкривають і переосмислюють, а інтерес до неї лише зростає.



Розділ 2. Соната для альтя та фортепіано Ребекки Кларк.

2.1 Художній аналіз сонати Ребекки Кларк.

Соната для альтя з фортепіано Ребекки Кларк складається з трьох частин: I – *Impetuoso*, II – *Vivace*, III – *Adagio*. У класико-романтичній традиції повільна частина зазвичай є ліричним центром і розташовується другою, формуючи драматургічну дугу «швидко – повільно – швидко». Така схема забезпечує природне розгортання драматичної напруги, адже після інтенсивної першої частини слухач занурюється у спокійний і ліричний образний світ, після чого знову повертається у фінальне пожвавлення. Однак, для композиторів ХХ століття було характерне переосмислення й оновлення класичних структур. У Р. Кларк фінальна частина *Adagio* функціонує як розв’язка, катарсис та стає смисловим центром циклу.

I частина сонати вибудована у класичній сонатній формі, проте від самого початку вражає своєю індивідуальною поетикою й драматургією. Вона розпочинається невеликим, майже камерним вступом у речитативному характері, який ніби відкриває перед слухачем завісу майбутньої драматичної події. В партії альту звучить кантиленна, м'яко окреслена тема, що розгортається на тлі витриманого акорду нетерцієвої структури у фортепіано з відчутним тяжінням до тонального центру «а». Початковий пунктирний ритм змальовує героїчний, майже прометеївський образ, який однак швидко поступається місцем наспівній, виразній та глибоко пережитій темі. У подальшому розгортанні мелодичної лінії привертає увагу звук «сіс», котрий відразу вибудовує тональне обрамлення А-dur і окреслює простір подальших інтонаційних зіставлень. Водночас численні стрибки на кварто-квінтові інтонації тонко натякають на імпресіоністичні барви, додаючи темі особливої мінливості та відтінків світлотіні. Ця вступна тема виконує також важливу формотворчу роль - її лейтінтонація згодом виринає й в інших частинах сонати, з'єднуючи цілісність образів у єдину драматургічну дугу.

The image shows a musical score for Viola and Piano. The top staff is for VIOLA (or Violoncello) and the bottom two staves are for PIANO. The tempo is marked 'Impetuoso.' and the dynamic is 'f'. The piano part is marked 'ff'. The score features a complex rhythmic and melodic structure with chromatic movements. The Viola part has a melodic line with various ornaments and dynamics, while the piano part provides a harmonic and rhythmic foundation with dense chords and a driving rhythm.

Приклад 6.

Головна партія (*rosso agitato*) вибудовується на новому, контрастному матеріалі, який постає перед слухачем з особливою емоційною енергією. Вона тонально нестійка, подана у формі періоду і водночас містить у собі виразні риси з теми вступу - передусім той самий пунктирний ритм, який додає їй закличності та певної патетичної напруги. Мелодична лінія виростає у широкий діапазон, проте, з поверненням пунктирного ритму, стає більш стриманою, базованою на хроматичних поступених рухах. Початковий мотив неодноразово

повторюється й розвивається через обігрування тонічного тризвуку As-dur та e-moll. Характер *agitato* досягається завдяки тріольному акомпанементу, що пульсує й створює динамічний гармонічний фон для викладу теми. У кульмінаційному піднесенні мелодія проривається в діапазон третьої октави, вона підсилюється акцентами. Фактура супроводу стає акордовою, звучання загострюється, і серед цієї тональної нестійкості, немов промінь світла, виникає політональне співставлення G-dur - g-moll, яке надає образу особливої драматичної глибини.

Подальший розвиток акордової фактури переходить у сполучну партію. На тлі кварто-квінтових фігурацій G-dur - g-moll проводиться низка мажорних тризвуків. Між середніми голосами виникають ходи на інтервал збільшеної секунди, що додають різкого звучання, навіть тривожного напруження. Із цієї щільної акордової маси поступово вивільняється секундова інтонація (мала секунда), яка перетворюється на самостійний інтонаційний осереддя. На її основі у партії лівої руки виринає виразна, хвилююча низхідна тема з опорою на тональність G-dur. Вона стилістично близька до інтонацій головної партії, однак звучить значно ніжніше, сентиментальніше, ніби промовляючи до слухача потаємним ліричним голосом. Тема будується на обігруванні верхнього тетраходу тональності з підвищеним IV ступенем, що свідчить про використання лідійського ладу та збагачує музичну тканину м'яким світлим колоритом.

The image shows a musical score for piano. It is in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked 'Poco meno mosso'. The right-hand part (treble clef) features a melody with triplets of eighth notes. The left-hand part (bass clef) has a descending line with some triplets. There are dynamic markings: 'p' (piano) and 'langoroso' (slightly slower). There is also a 'rubato' marking. The score is presented on two staves.

Приклад 7.

Побічна партія вводить в альту й, подібно до головної, демонструє тональну нестійкість. Проте слухач виразно відчуває опору на гармонічний лад f-moll, водночас як акордовий фортепіанний супровід інколи тяжіє до b-moll. Тут характер музики стає особливо ніжним, ліричним, співучим. На тлі синкопованого метро-ритму знову з'являється виразна тема зі сполучної партії, яка речитативно повторюється кілька разів і, зрештою, ніби розчиняється на тлі тризвуку C-dur.

Заключна партія відсутня, тож музика природно переходить у розробку (Meno mosso). Розробка має синтетичний і тональний характер - вона будується на матеріалі вступу та сполучної партії. Кварто-квінтова початкова інтонація вступу знову виринає у партії фортепіано, але цього разу піддається аугментації: ритм збільшується, а сама інтонація проводиться в акордовій фактурі з секундовими підголосками, що передаються партії альту. У подальшому розвитку особливо виразно виростає низхідний мотив сполучної партії: кожного разу він піднімається догори по діапазону, звучить у динаміці «pp», створюючи ефект хиткого мерехтіння. Розробка завершується хроматичним низхідним пасажем у фортепіано, який починається із закличної інтонації вступу, ніби замикаючи коло драматичних образів.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line (soprano clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line begins with a fermata and a measure marked '7'. The piano part features a 'misterioso' section with 'pp' dynamics. The second system continues the piano accompaniment with a 'marcato' section and concludes with a chromatic descending passage. Dynamics include 'pp' and 'a tempo'.

Приклад 8.

У репризі точно відтворюється головна партія. Сполучна відсутня, тому одразу проводить побічна - тепер у тональності E-dur. Показовим є переміщення її початкового тріольного мотиву до партії фортепіано, тоді як альт проводить низхідні інтонації сполучної партії. Таким чином побічна партія стає тонально стійкішою, виразною, набирає граційності та внутрішньої розкоші, чому сприяє арпеджіювана гомофонно-гармонічна фактура.

Кінцем I частини стає невелика, але бурхлива кода. На тлі солодкаво-ліричних низхідних хроматичних пасажів альт виконує баріолаж, що додає завершенню блиску й рухливого сяяння. Подекуди в підголоску знову з'являється лейтінтонація вступу, нагадуючи про закличні та патетичні образи, які відкривали частину і які тепер, у світлі фінального жесту, звучать особливо символічно та завершено.

II частина вводить слухача в абсолютно інший образний світ, що відчутно контрастує з драматичними подіями й тембровою напругою першої частини. Тут домінує рухливість, енергія та легкість, ніби музика раптом відкриває двері до іншого виміру - грайливого, примхливого, дещо іронічного. За своїм типом викладу друга частина справді нагадує класичне скерцо, і цьому значною мірою сприяють швидкий темп та розмір 6\8, які створюють відчуття неперервного танцювального руху. Уся частина вкладена у просту тричастинну форму АВА1, завдяки чому її внутрішні різноманітні контрасти врівноважуються поверненням початкового матеріалу, утворюючи динамічне, але гармонійне ціле.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for the piano (piano part) and the bottom staff is for the alto (alto part). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The piano part begins with a forte (p) dynamic and features a triplet of eighth notes. The alto part begins with a piano (pp) dynamic and features a melodic line with a triplet of eighth notes. The score is in 6/8 time and E major.

Приклад 9.

Перша частина А написана у формі періоду типу розгортання. Основна тема, яку проводить фортепіано, відразу привертає увагу своєю подвійною інтонаційною природою. Вона складається з двох чітко окреслених елементів. Перший - гострий, танцювальний, одноголосний, з опорою на C-dur - звучить стрімко, майже колючо, створюючи рухомий і дещо жартівливий настрій. Другий елемент - гамоподібний, більш плавний, зв'язний і водночас тонально нестійкий - ніби вводить до теми новий вимір, більш розмитий, рухливий, мінливий. Саме на зіставленні і варіативному поєднанні цих двох характеристик будуються крайні розділи частини. Після першого проведення тема розв'язується в акорд Ges-dur, що неначе миготливим спалахом змінює її кольоровість. Вдруге тема звучить уже в оздобленні: перший елемент дублюється в альті флажолетами, що додає прозорого, майже скляного забарвлення. У третій появі в альті звучить другий гамоподібний хроматичний елемент, у той час як партія фортепіано подає перший гострий, але з іншою метро-ритмічною організацією - з паузами, раптовими зламами та октавними перекличками. Усе це створює враження жвавої, ігрової, майже дзвінкої взаємодії між двома партіями.

The image shows a musical score for piano. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting with a fermata and a '2' above it. The bottom two staves are for the piano accompaniment. The first staff of the accompaniment is marked 'pp sempre' and features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The second staff of the accompaniment is marked 'Meno mosso' and features a similar rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Приклад 10.

Середній розділ різко контрастує з попереднім, хоча й зберігає інтонаційну спорідненість із першим елементом. Мелодична лінія, яка звучить у партії альту в низькому регістрі, створює атмосферу таємничості, майже нічного напівморю. Вона розгортається повільніше, зваженіше, надаючи скерцовому

образові додаткової глибини. Партія акомпанементу побудована на хвилеподібних арпеджіо, що в гармонічній вертикалі утворюють зменшені та збільшені співзвуччя. Таке гармонічне тло надає музиці відтінку тривоги та загадковості, ніби слухач опиняється в тіні, де знайомі образи набувають інших обрисів. Тема середнього розділу має форму періоду з двох речень: уперше вона звучить із опорою на Es-dur, що додає їй теплого, приглушеного забарвлення, а вдруге - на A-dur, завдяки чому розділ постає у світлішому, більш відкритому тональному просторі.



Приклад 11.

Перед поверненням до репризного розділу А з'являється коротка зв'язка, яка виконує функцію своєрідної «псевдорепризи». Тут поєднуються обидва основні елементи: перший у партії альтя подається в низхідному русі, а другий - у вигляді «розкиданих» нестійких висхідних арпеджіо у партії фортепіано. Це створює ефект пружного підскоку перед відновленням основного руху, своєрідного вдиху, після якого початкова енергія знову проривається назовні.

Основна динамічна реприза починається з поверненням первісного темпу. Перший елемент проводиться у партії фортепіано в акордовому обрамленні з акцентами, що надають музиці різкого, активного й енергійного характеру. Згодом цей елемент зазнає варіативних змін: до нього додаються підголоски, фактура розкладається дуолями, а метро-ритмічна організація постійно трансформується, зберігаючи водночас відчуття танцювальності та внутрішньої пружності. Матеріал другого елемента проводиться без змін, виконуючи

стабілізуючу функцію в загальній мозаїці темпоритмічних та фактурних перетворень.

Завершується друга частина досить об'ємною синтетичною кодою, де майстерно поєднано матеріал середнього розділу і першого танцювального елемента. Кода підсумовує всю емоційну й структурну палітру частини: рухливість, грайливість, внутрішній драматизм і відтінки таємничості. У такий спосіб друга частина постає не просто як скерцовий контраст, а як багатогранний світ, де легкість і загадковість співіснують у витонченій художній рівновазі.



Приклад 12.

III частина сонати, як уже зазначалося вище, акумулює в собі весь ліричний, психологічний і філософський сенс твору. Вона постає своєрідним підсумком духовних пошуків і водночас - внутрішнім центром композиції, де відлунюють теми попередніх частин, повертаючись у новому світлі та з новою емоційною насиченістю. За формою ця частина вкладена у складну тричастинну структуру АВА1 із контрастно-складеною серединою та масштабною, посиленою за емоційною драматургією заключною кодою.

Перший розділ А написаний у простій тричастинній формі, проте вже від перших тактів він вирізняється особливою внутрішньою зосередженістю. Основна тема спочатку викладається одноголосно, у стриманому й майже аскетичному вигляді: вона має вузький діапазон і будується на обігруванні домінантового звуку тональності d-moll, немов зосереджує увагу на одному точковому переживанні. Зі вступом альтя тема проводиться з опорою на D-dur (через появу звуку «fis»), і цей перехід надає музиці піднесено-благородного

характеру, сповненого внутрішнього світла. Гармонічним тлом служать вертикалі, в основі яких закладені зменшені тризвуки, і ця гармонічна напруга додає загальному звучанню трепетності, майже дихання невимовного.



Приклад 13.

У міру розвитку мелодичної лінії фактура супроводу збагачується хроматичними хвилеподібними пасажами, які створюють відчуття безперервного внутрішнього руху, схожого на легкі хвилі або на подих. Це приводить до кругового повторення низхідного тризвучного мотиву, на основі якого основна тема проводиться вдруге - тепер у високому регістрі, на нюансі *pp*, у надзвичайно ніжному, трепетному, майже неземному характері.

Серединна побудова простої форми демонструє справжній романтичний порив. Тональність змінюється на *H-dur*, і на цьому новому гармонічному ґрунті, немов на прозорій сяючій поверхні, народжується вишукана кантиленна мелодія. Вона сповнена образами любові, спогадів, натхнення і тихого внутрішнього захоплення. Мелодія будується на матеріалі основної теми, але набуває значно ширшого розвитку завдяки секвенційним повторенням, хроматизації та спрямованому висхідному рухові, що створює відчуття піднесення і поступового емоційного розкриття. У плині її викладу з'являється низхідний мотив сполучної партії з I частини, проте через арпеджіований супровід він прихований, ніби загорнений у густу фактуру, й не виступає на перший план. У кульмінації альт виходить у діапазон третьої октави і повторює тріольну фігуру - завдяки цьому вона виокремлюється з фактури й природно приводить до початку репризи.

The image shows a musical score for Example 14. It consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line with notes and rests, and two piano accompaniment staves. The piano part features a tremolo in the left hand and chords in the right hand. Dynamic markings include 'ten. ten.' (tenuissimo), 'pp' (pianissimo), and 'mf' (mezzo-forte). A tempo marking 'poco animato' is present. The second system continues the piano accompaniment with similar textures. The third system shows the vocal line with a melodic line and the piano accompaniment with arpeggiated chords. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

Приклад 14.

Реприза простої форми є скороченою: відтворюється лише друге речення основної теми. На фоні тремоло в альтя на звуці «с», яке виконує роль тонічного органного пункту, звучить основна тема у скорботному і печальному характері, знову в одноголосному вигляді, тепер у тональності с-moll. Цей момент сприймається як внутрішній злам, як тихе прийняття болю, що перегукується з емоційним досвідом попередніх частин.

Середня частина В складної тричастинної форми є контрастно-складеною, адже її наповнюють дві відомі слухачеві теми. Першою з'являється мотив вступу, що проводиться у фортепіано; він набуває нової сили та експресії, збагачуючись хроматичними бурхливими пасажами, акордовою фактурою і підголосками, які виникають у змінному розмірі. Другою темою є тема головної партії з I частини, яка звучить в альтя і м'яко накладається на мотив вступу. Так композиторка зіставляє два контрастні образи: патетичний і закличний із одного боку, і ліричний, наспівний - з іншого. Зрештою, домінуючою стає речитативна тема вступу, що відтворюється у розмірі 12/8 і набуває рис танцювальності, наче стародавній обрядовий рух. З кожним повторенням вона зазнає метро-ритмічних та інтонаційних трансформацій і лише наприкінці постає у своєму початковому вигляді з опорою на тональність gis-moll.



Приклад 15.

У зв'язці до репризи теми виникають у своєрідному калейдоскопі: одна за одною з'являється основна тема третьої частини в Des-dur у пасторальному і спокійному характері, завдяки прозорій, розрідженій фактурі, а слідом - тема вступу, гостра, сатирична, з опорою на cis-moll. Це зіставлення створює сильний емоційний контраст, який накопичує енергію перед вирішальним моментом.

«Переможною» у підсумку постає тема третьої частини: вона звучить у фортепіано в акордовій фактурі, в октавному дублюванні й у ритмічному розширенні - аугментації, набуваючи масивного, монументального образу. Альт у цей момент виконує статичну інтонаційну фігуру, побудовану на початковій інтонації мелодичної лінії, немов утримуючи внутрішню опору. Реприза складної тричастинної форми є скороченою - відтворюється лише початковий період із основною темою.



Приклад 16.

Соната завершується кодою, що збудована на матеріалі теми вступу. Вона звучить у партії фортепіано й проводиться з опорою на тональності g-moll, Es-dur, F-dur і, зрештою, в E-dur. Цей підсумковий рух тональностями, ніби перехід

від темряви до світла, від пошуку до внутрішнього прозріння, створює враження завершеного духовного циклу.



Приклад 17.

У підсумку, соната для альту та фортепіано Ребекки Кларк постає як глибоко емоційне й водночас інтелектуально вибудоване полотно, у якому композиторка з особливою делікатністю поєднує ліричну зосередженість, психологічні стани та внутрішні драматичні контрасти. Вже з перших тактів твору розкривається притаманний йому образний світ - неспішний, поривчастий, замислений - де кожен звук має значення, кожен штрих веде до ширшого філософського смислу. Тема вступу, загорнута в речитативну інтонацію, стає першою ланкою тієї інтонаційної арки, яка єднає всі три частини сонати в єдине музичне дихання.

Упродовж твору Ребекка Кларк вибудовує складну драматургію, що ґрунтується на постійному зіставленні різних характерів: героїчної відкритості та ліричного зворушення, танцювальної легкості та глибокої, майже сповідальної проникливості. Перша частина розкриває ці контрасти у формі широкого музичного жесту, що переходить від патетичних закличних мотивів до тендітних, хроматично прикрашених інтонацій. Друга частина ніби відкриває інший вимір - рухливий, грайливий, з легким дотиком іронії. Тут композиторка демонструє віртуозність не лише у фактурному мисленні, а й у тонкому відчутті музичного гумору та динамічної рівноваги. Третя частина стає кульмінацією всього задуму. Саме в ній з'являється той глибинний психологічний і філософський сенс, який об'єднує весь цикл. Лірична кантилена, хвилеподібні

пасажі та повернення знайомих тем творять відчуття внутрішньої розмови, де музика наче озирається на пройдений шлях, переосмислює його і натякає на можливість духовного просвітлення.

Фінальні сторінки сонати сприймаються як підсумок цієї внутрішньої подорожі. Тема вступу повертається в іншому освітленні - більш спокійному, прозорому, мудрому. Її проходження крізь різні тональні сфери створює враження поступового очищення, природного переходу від напруги до світла. Завершальна кода ніби збирає всі образи та інтонації твору в єдину цілісність, де минулі контрасти врівноважуються і знаходять свою гармонію. Соната завершується не гучною героїкою, а м'яким, впевненим жестом, який відлунює внутрішнім спокоєм і залишає враження глибокого завершення, у якому звучить мудрість, примирення і висока поетичність музичної думки Ребекки Кларк.

2.2 Інтерпретаційні особливості сонати для альту та фортепіано Ребекки Кларк.

Соната для альту та фортепіано Ребекки Кларк займає почесне місце в альтовому репертуарі. Вона яскраво відкриває нам цілу стилістичну епоху. Завдяки цій сонаті ми можемо збагнути як відбувався розвиток музики, зокрема композиції, в міжвоєнні часи. Ребекка Кларк вдало поєднує в цій сонаті власні думки, власні переживання, а також пейзажі тогочасної Британії. В цьому творі Ребекка Кларк розкривається не як жінка, яку тоді в ній бачило суспільство, а як повноцінна композиторка, яка гордо й твердо проходить випробування долі на своєму життєвому шляху.

Щоб розкрити різноманіття граней цієї напрочуд шедевральної сонати я обрав декілька інтерпретацій виконавців з різних поколінь а також опишу і власні думки та переживання під час вивчення, виконання та «життя» цієї сонати. Почну я із власної інтерпретації та бачення цієї сонати.

З моїх спостережень та вивчення передумов створення сонати, закралася думка, що композиторка - Ребекка Кларк, пишучи цей твір спеціально для

фестивалю пані Кулідж, а також перебуваючи в той момент в Америці, намагалася зобразити в першій частині пейзажі тогочасної Британії. Звідси і бурхливі арпеджіо в партії фортепіано, що симфолізують хвилі, також і закличні мотиви морського королівства, не обійшлося і без «туманного» Лондона. Всі ці образи та емоції збираються в одну спільну картину, яку варто передавати з увагою до різнотембрового звуку, яким дуже важливо володіти при грі на такому інструменті, як альт. Важливу роль займає штрихова палітра, як от перед репризою головної теми. З вийняtkовою увагою треба зважати на динаміку *pp* та *marcato*, а також на *non legato*, яке композиторка записує рисками, а згодом і акцентами. Також важливою є і увага до вібрато. Варто вдало підібрати характер вібрато для різних епізодів, а іноді й зіграти зовсім без вібрато. Як вирішення, я пропоную у верхньому регістрі гріти з більш дрібною та трепетною вібрацією щоб передати трепетні емоції та тривожний, хвилюючий стан, на відміну від нижнього та середнього регістрів; тут характер вимагає або більш філософського, вдумливого трактування, або впевненого та бурхливого.

В другій частині Ребекка Кларк приділяє особливу увагу ритмам, хроматизмам та флажолетам, ніби імітуючи грайливі краплі дощу. Втім, така грайливість вдало чергується з бурхливими епізодами, що на мою думку цілком могли б імітувати грім. Цими всіма музичними метафорами композиторка й далі намагалася передати цей внутрішній стан та атмосферу перебування серед пейзажів Британії. Важливу роль тут відіграє динаміка, а саме чередування від *pp* до *ff*. Варто пам'ятати, що кожне *sfz* чи акцент несуть в собі фразувальний зміст. Частина є проста за будовою (що згадувалося в підрозділі 2.1), тому тут необхідно показати контраст між епізодом А та епізодом В, а саме меланхолійність та ліричність другого. Тут на передній план виходить навичка оперувати звуком та вібрато на тихій динаміці, а також майстерність виконання в ансамблі. Згодом з'являється згадана коротка зв'язка, яка провокує грати в головному характері частини, але не варто спішити, адже це лише сполучний матеріал, енергію якого варто накопичувати для репризи, або ж А1.

Третя частина одразу ж захоплює слухача своїм аскетичним речитативом в партії фортепіано, а потім філософськими запитаннями вже в альту. Частина звучить широко і характером кардинально відрізняється від двох інших. В цій частині яскраво можна побачити стриманий та тривожний характер самої композиторки, ніби вона втомилася і ділиться з нами всіма своїми внутрішніми переживаннями та роздумами. Але внутрішнє бажання йти «проти течії», проти несправедливої суспільної думки бере гору і знову появляється переможна звитязна тема з першої частини. Ця частина - підсумок прожитого, декламування всього, що назбиралося протягом двох попередніх частин.

Для альтиста важливо тут витримати баланс з фортепіано і не пропасти, не втонути в емоційних та художніх арпеджіо партії фортепіано. Ця частина найбільш вимоглива до різнохарактерності звуку, багатогранності тембру та художньої зрілості.

Наступною інтерпретацією буде виконання Жерара Коссе. Виконавець є яскравим прикладом застосування принципів французької школи до твору. Його інтерпретація вирізняється шляхетною стриманістю, лінійною ясністю та акцентом на речитативній виразності. Звучання альту трактується як вокальна лінія, з природним "диханням" та безперервним legato. Це забезпечує відчуття, ніби музика є послідовною розповіддю. Характерна йому манера проявляється у контролі над тембром та відношенні до вібрації. Його вібрація слугує засобом підсвічування ключових точок фрази, а не постійним генератором емоційної напруги, підтримуючи загальну чистоту лінії. Усі динамічні наростання будуються логічно та поступово, що забезпечує чітке сприйняття будови твору як цілого, а не серії миттєвих емоцій. У розділі "Adagio" Жерару Коссе вдається досягти глибокої ліричності саме завдяки своїй стриманості. Виконання підкреслює камерність твору. Альт і фортепіано ведуть інтелектуально та емоційно рівноправний діалог, де фрази передаються між інструментами з великою увагою до балансу та взаємного "відповідання".

Також яскравим варіантом виконання сонати Ребекки Кларк, на мою думку є запис Меттью Ліпмана та Джеремі Денка. Їхня інтерпретація, на відміну від класичних, вирізняється рішучістю, стремлінням до чіткості та підкресленою динамікою. Інтерпретація дуету базується на винятковому технічному контролі та свідомому підході до звуку. Однією з помітних рис є строге дотримання нотного тексту. Це підтримує загальну дисципліну форми, підкреслюючи новаторські елементи письма Ребекки Кларк. Меттью і Джеремі зосереджені на балансі драматургії та якості. Кульмінація витримана та досягає свого піку у фіналі. Виконавці вийняtkово добре показують себе в ансамблевій грі. В них однакова штрихова палітра і прекрасна комунікація під час виконання. Вони є яскравим прикладом якісного та водночас багатого на драматургію ансамблевого виконання.

Попри те, що пікової популярності твори Ребекки Кларк набули під час її глибокої старості; її альтова соната й надалі продовжує знаходити своїх поціновувачів, та неабияк тішить вухо своєю пейзажністю та бурхливістю.

ВИСНОВКИ

Соната для альту та фортепіано Ребекки Кларк, безумовно, належить до списку найважливіших сольних творів для цього інструмента. Особливістю цього твору, як окреслено в роботі, є його історичне позиціонування, яке дозволяє прослідкувати зв'язок між життям та творчим шляхом композитора, спектром ідей та тем, втілених в сонаті. Важливою частиною цього дослідження є аналіз декількох інтерпретацій включно з власною, що дозволило краще ознайомитися з сонатою як «маленьким присмаком успіху» композиторки.

Сонату для альту Ребекки Кларк розглянуто з важливими передумовами її створення та деякими цікавими, на мій погляд, інтерпретаціями.

Відповідно до мети, в роботі виконано такі завдання:

Розглянуто життєві та творчі новаторства Ребекки Кларк.

Проаналізовано сонату для альту, знайдено художню мову композиторки.

Проаналізовано зразки інтерпретацій сонати Ребекки Кларк у порівнянні із власними творчими пошуками.

Розуміння та позиціонування сонати для альту, як один з найуспішніших творів композиторки, розмаїття шляхів і підходів до його інтерпретування, має на меті допомогти музикантам на шляху до їхнього розвитку, та вже зрілим виконавцям краще зрозуміти стиль Ребекки Кларк, як неодноразову новаторку та одну з найвидатніших композиторів ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. **A Rebecca Clarke Reader**. Rebecca Clarke Society. Retrieved 19 June 2012.
2. **Arthur Jacobs**: *Henry J. Wood: maker of the Proms* (London, 1994), p. 142.
3. **Banfield, Stephen (1995)**. "Clarke, Rebecca (Thacher)". *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*. W.W. Norton and Co., p. 120.
4. **Christopher Johnson**, notes to the North-eastern recording of Clarke's viola music (LP 1985, CD 1989).
5. **Christopher Johnson - Rebecca Clarke**/
<https://rebeccaclarkecomposer.com/author/rebeccaclarkecomposer/>
29.10.2025
6. **Citron, Marcia J.**: *Gender and the musical canon*, p. 92.
7. **Curtis, Liane**: 'Rebecca Clarke: a Case of Identity', *Musical Times*, cxxxvii/May (1996), 15–21.
8. **Curtis, Liane**: 'Rebecca Clarke's *Prelude, Allegro and Pastorale* for viola and clarinet', *The Strad* (Oct 1999).
9. **Curtis, Liane (ed.) (2005)**. "Violist to Violist: Nancy Uscher's Interview with Rebecca Clarke Friskin". In *A Rebecca Clarke Reader*. Rebecca Clarke Society, p. 185.
10. **Ježic, Diane Peacock**: *Women composers: the lost tradition found* (New York, 1988), p. 159.
11. **Liane Curtis**: *The Musical Times*, UK, 1996, 15–17.

12. **Memoir.** p.154
13. **Ponder, M.:** 'Rebecca Clarke', *British Music Society Journal*, v (1983), 82–88.
14. **Ranke:** *Stammtafeln der Familie Ranke* (Cologne, 1976), p. 20.
15. **Rebecca Clarke:** "I had a Father, Too (or the Mustard Spoon)", unpublished typescript (1969–73) in Clarke's estate, p. 26.
16. **Reich, N.B.:** 'Rebecca Clarke: an Uncommon Woman', *Sounds Australian*.
17. **Showalter, Elaine:** *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830–1980* (London & New York, 1985), pp. 195–203.
18. **Gérard Caussé (відео):** *Rebecca Clarke: Sonata for viola and piano.*
<https://www.youtube.com/watch?v=AtwjUCQPgY&t=87s>
19. **Matthew Lipman and Jeremy Denk (відео):** *Clarke Viola Sonata.*
<https://www.youtube.com/watch?v=d-M4UznmeCA&t=581s>