

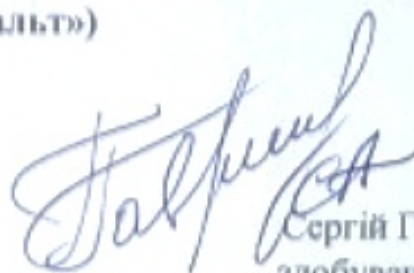
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ

ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМ. М. В.
ЛИСЕНКА

Методична розробка спеціального курсу
за темою творчого мистецького проєкту

«Альтове мистецтво доби бароко»

(спеціалізація «альт»)



Сергій Гаврилук
здобувач ступеня
доктора мистецтва
кафедри струнно-смичкових
інструментів

Творчий керівник
Заслужений діяч мистецтв України,
професор
Ланюк Юрій Євгенович

Науковий консультант
Заслужений діяч мистецтв України
кандидат мистецтвознавства,
професор
Катрич Ольга Тарасівна

Львів 2023

ПЛАН

Вступ

Тема 1. Попередники альтя. Родина віол.

Тема 2. Барокові «маски» альтя Генрі Персела

Тема 3. Барокові «маски» альтя Генріха Ігнаца Франца фон Бібера

Тема 4. Барокові «маски» альтя Антоніо Вівальді

Тема 5. Інструментально-вокальні паралелі альтової творчості

Тема 6. Й.С.Бах - хрещений батько альтя

Альтове мистецтво доби бароко

Альт - інструмент з надзвичайно об'ємним мистецьким потенціалом. Відповідно до місця в струнно-смичковій родині за роллю та діапазоном можемо говорити про його винятковість та особливість, а опираючись на працю Й.Гейзінги «Ното Ludens» - про його театральність і універсальність.

Феномен альта ми можемо розглядати у двох площинах: філософській дихотомії феномен-ноумен, а також у його традиційному розумінні, як незвичайного, рідкісного явища.

Стосовно фізичних особливостей інструмента та його діапазону слід зосередити увагу на кількох моментах, які характеризують унікальність альта. По-перше - альт займає середнє місце між скрипкою і віолончеллю за своїм регістром звучання; по-друге - відповідно до конструктивно-акустичних вимог корпус інструмента не є стандартизованим, що сприяє гнучкості підходів при його виготовленні, і відтак, унікальності тембру; по-третє - зазначають, що альт за своїм тембром є надзвичайно близьким до людського голосу.

За Й.Гейзінгою гра є невід'ємною складовою людської природи, вона знаходить надзвичайно багато проявів у нашому житті. Для музикантів ця позиція є важливою, адже становить основу їх діяльності, причому в різних трактуваннях. Щонайменше у двох сенсах ми, як музиканти, трактуємо «гру» як безпосередню фізичну взаємодію з інструментом, видобування звуку, та як виконання музики в контексті акторського розуміння музиканта-артиста. Друга теза пов'язує нас з театральним мистецтвом і це не випадково, адже музика як культурне явище своїми витокami сягає первинного синкретизму мистецтв, один зі зразків якого ми знаходимо в античному театрі.

Інспіруюча ідея нашого проекту така: крізь призму театрального мистецтва трактуємо весь інструментальний простір європейської культури як своєрідний театр, в якому кожен з інструментів з плином історії здобув свою роль.

Дуже часто ця роль зберігає своє семантичне навантаження впродовж століть музичної історії. Певні «маски» стають ідентифікаторами традиційних ролей музичних інструментів в загальному театрі музичної культури. Так за скрипкою закріплюється «маска» головного героя; віолончеллю - мудрого, філософського голосу, персонажа з глибоким життєвим досвідом; валторна - герой пасторального типу і т.д. Альт же, в силу свого унікального тембру, здатен приміряти на себе різні «маски».

Який їх жанровий діапазон? З самої першої появи альт себе проявляє скромно, як актор масової сцени. Згодом, мало-помалу, композитори і виконавці звертають на нього увагу і доручають вже, так би мовити, ролі допоміжні

(Й.С.Бах). І цікаво, що з плином часу, ця позиція все більше укріплюється - альт вступає в діалог з іншими, «авторитетними» солістами (скрипка, віолончель) (В.А.Моцарт - Концертна симфонія К.364, К.Стаміц - Концерт для альту), починає солювати сам, а невдовзі виходить на авансцену, ставши головним героєм (Г.Берліоз - «Гарольд в Італії», Паганіні - «Sonata per la Grand Viola»). Далі більше - після комфортного самопочуття в амплуа ключової особи музичного твору він стає режисером (П.Гіндеміт) і згодом - головним керуючим всього музичного дійства на сцені (Д.Табакова), як соліст-диригент.

Використовуючи театральні аналогії зазначимо тезу: *«Від артиста давньогрецького хору до постаті драматурга»*. Такий швидкий процес набуття альтом панівної музичної ролі - від XVII до XXI століття - дає поштовх виокремити його надзвичайно глибокий творчий потенціал. Його тембр не тільки сильно наближений до людського голосу, а й може зображати своїм звучанням скрипку і віолончель. З іншого боку, його першопочаткова другорядність дає величезну гнучкість музикантам, які одразу вчаться не тільки грати, а й реагувати на музичне дійство. Озвучу припущення, що саме така, полівекторна природа альтової психології, може бути визначальною для виховання хорошого ансамбліста і диригента.

Для того, аби розрізнити та проаналізувати жанрово-стильові “маски” альту в європейській музичній культурі нам необхідно звернутися до історії та, насамперед, прослідкувати, які саме “ролі” йому діставалися упродовж різних епох. Розмову на цю тему слід розпочати з самого початку - створення цього інструменту.

Знаємо, що свою сучасну назву альт у різних мовах отримав із різних джерел. До прикладу, в українській та французькій мовах його назва суголосна найменуванню низького жіночого голосу «альта»; в англійській ця назва відсилає нас до інструментів родини віол (“viola”); німецька дає орієнтир на спосіб тримання інструмента рукою (“bratsche”), близького до італійського “braccio” - «рука», нідерландська ж подає синтезований варіант “altviool”, який поєднує обидва зазначені варіанти. Зважаючи на походження імені інструмента з хорového потрактування з одного боку, та в контексті інструментального простору родини віол - з іншого, розглянемо цих два джерела детально.

Тема 1.

Попередники альту. Родина віол.

До моменту набуття скрипкою широкої популярності у (XVII столітті), панівне місце серед струнних інструментів до вказаного часу займали віоли. Традиційно вони вважалися аристократичними інструментами, та віоли використовували і для ансамблевої, і для оркестрової гри. В основному віоли

зустрічалися в чотирьох варіантах: дискантова, альтова, тенорова і басова. Найбільш розповсюдженою з них була *viola da gamba* (котру тримали між ногами, звідки вона і отримала свою назву) як одночасно ансамблевий, сольний і оркестровий інструмент. Був також інший спосіб тримання, *da braccio* (дослівно «на плечі»), який нам особливо цікавий, адже саме від цієї назви походить назва альта німецькою мовою («Bratsche»). Також, бароковий оркестр, чи радше *консорт* (ансамбль нефіксованого складу, міг бути «повним», якщо містив інструменти однієї родини, чи «розірваним», «невпорядкованим», якщо містив інструменти різних родин) часто міг мати в своєму складі низькі, басові віоли - віолоне (праобрази сучаного контрабаса), віуели (*viola da mano*), гітари, лютні, мандоліни, тощо. Вбачаємо тут яскраву подібність до театру барокової доби, адже театральні ансамблі того часу не мали фіксованого складу, як теперішні акторські трупи, натомість, вони збиралися на вимогу, відповідно до вимог тієї чи іншої вистави.

Традиційно, велике розмаїття струнно-смичкових (віоли, віолоне), струнно щипкових інструментів (лютня, гітара), а також клавесин та орган різнопланово виконували одну функцію та належали до єдиної групи - *basso continuo*, партію котрої зазвичай прописували цифрами під басовою лінією (звідки і походить назва самої групи). Якщо віоли низького регістру завжди виконували лінію басу, то тенорові і альтові віоли окрім прямого дублювання могли мати хоч і не індивідуалізовану партію, проте відмінну від простого октавного чи унісонного повторювання. Відмінні за розміром та тембром ці інструменти виконували гармонічну та ритмізуючу функцію фактури, а також збагачували партитуру неповторними кольорами. Враховуючи таку опуклість фактури, що її створює велика кількість дублюючих і підтримуючих одну фактурну лінію інструментів, бачимо чітку паралель з використанням великої кількості театрального гриму та масок. А в контексті огляду «масок» альта, цікавим та важливим є існування однойменного літературно-театрального жанру.

Маска, («masque», або «mask»), являє собою фестиваль або розвагу, під час якої переодягнені учасники дарують подарунки своєму господарю, а потім об'єднуються для урочистого танцю. Типова *маска* складалася з групи осіб однієї статі в костюмах і масках, які в супроводі смолоскипоносців прибували на світське зібрання, щоб танцювати та спілкуватися з гостями. *Маска* могла бути просто ходою таких осіб, представлених ведучим, або це могла бути майстерно інсценована вистава, під час якої коротка лірична драма сповіщала про появу маскарів, які, зійшовши зі свого театру, виконували фігурні танці, розважалися з гостей, доки їх не покличуть назад на виставу прощальними промовами та піснею. Тема драми, представленої під час *масок*, зазвичай була міфологічною, алегоричною або символічною та була розроблена, щоб бути компліментом до знатного чи королівського господаря світської зустрічі.

Швидше за все, маски виникли в примітивних релігійних обрядах і народних церемоніях, відомих як перевдягання або маскаради, і перетворилися на складні придворні видовища, які під різними назвами розважали королівських осіб по всій Європі. В Італії епохи Відродження, під патронатом Лоренцо Медічі (1449-1492), інтермецо стало відомим своїм наголосом на пісні, танці, декораціях і сценічних механізмах. Незалежно від того, наскільки літературним він був, інтермецо незмінно включало танець або бал у масках, де гості змішувалися з акторами. Недраматична форма, *trionfo*, або *тріумф*, виникла з цих італійських придворних масок і, прибувши до Франції, дала початок *balet de cour*, придворному балету і більш видовищному маскараду. Протягом XVI століття європейська континентальна *маска* потрапила до Англії тюдорів, де стала придворною розвагою, яку грали перед королем. Чудові костюми, вражаючі декорації з продуманою технікою для переміщення на сцені та поза нею, багатий алегоричний вірш відзначили англійську *маску*. Під час правління Єлизавети I *маска* служила елегантним засобом для передавання компліментів королеви в її палаці та під час її літніх турів Англією. При Якові I і Карлі I *маски* були традиційним театральним дійством при дворі.

За епохи правління династії Стюартів *маска* досягла свого zenіту, коли Бен Джонсон (1562-1637) став придворним поетом. Він наділив цю форму великою літературною, а також соціальною силою. У 1605 році Б.Джонсон і сценограф Ініго Джонс створили першу з багатьох чудових *масок*, над якими вони продовжували співпрацювати до 1634 року. Джонсон винайшов такий жанр, як *антимаску* — також відому як *антемаска* (*antemasque*), фальшива маска та антична маска — і створив першу таку композицію у 1609 році. Це дійство відбулося перед основною *маскою*, та було зосереджено на гротескних елементах і забезпечило прямий контраст до елегантності *маски*, що послідувала. Пізніше *маска* перетворилася на оперу, а *антимаска* стала переважно фарсом або пантомімою. Після виходу Б.Джонсона на пенсію *маски* втратили свою літературну цінність і стали переважно розважальним засобом.

Розуміємо в контексті такого театального потрактування маски, як жанру, її зв'язок зі знаменитою «комедією масок» («*Commedia dell'arte*»), традиційними персонажами якої були П'єро, Арлекін, Панталоне, Коломбіна, Пульчінелла, Капітан та інші. За словами лондонського театального критика XVIII-го століття Джузеппе Марк'Антоніо Баретті (1719-1789), комедія дель арте включає в себе конкретні ролі та персонажі, які «спочатку були задумані як своєрідні характерні представники певного італійського району чи міста», (архетипи).

Приклад 1. Жан Філіп Рамо - «Les Indes Galantes» - «Les Sauvages», такти 1-4.

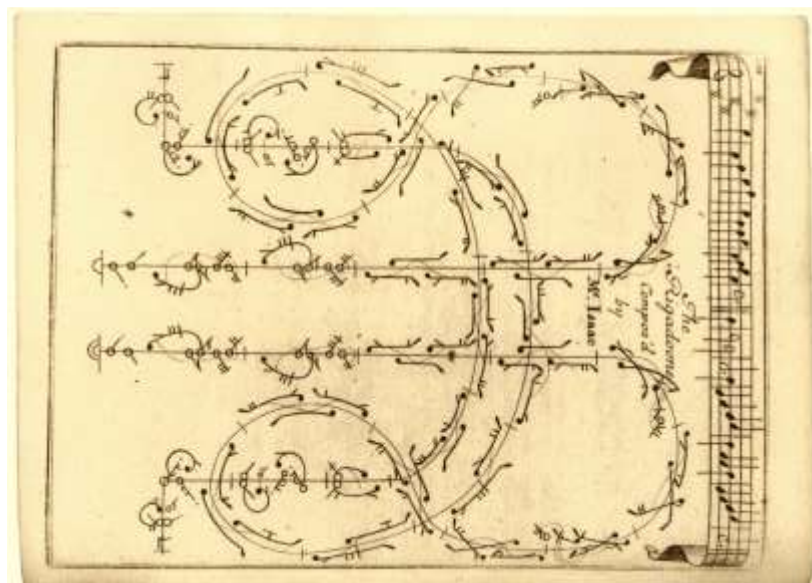
Важливу роль у поштовху до розвитку інструментального виконавського

ENTRÉE LES SAUVAGES

5-1 DANSE DU GRAND CALUMET DE PAIX EXECUTÉE PAR LES SAUVAGES

мистецтва у добу бароко зіграв французький король Людовік XIV. Знаємо, що король був палким шанувальником балету та власною персоною брав участь у танцювальних постановках. [57, с. 285] За певними підрахунками, Людовік XIV виконав близько вісімдесяти ролей у сорока великих балетах, що на той час наближалось за кар'єрних досягнень професійного артиста балету. Зазвичай король обирав головні ролі, пов'язані з королівськими особами чи персонажами міфології - богами (Нептун, Аполон, Сонце). Часом, він навіть міг змінювати ролі впродовж однієї вистави. Також, король значним чином посилив розвиток хореографічного мистецтва Франції, створивши 1661-го року Королівську академію танцю, в котрій використовували графічну нотацію для збереження хореографічних структур. Пізніше ця праця була адаптована та видана Raoul Auger Feuillet 1700 року під назвою "*Chorégraphie*" - «Хореографія».

Приклад 2. Приклад графічної танцювальної нотації, танець рігодон.



Природно та органічно, що балетні вистави не могли відбуватися в тиші. Створивши з суб'єктивних міркувань сприятливе підґрунтя для активного розвитку хореографічного мистецтва, король Людовік XIV неабияким чином сприяв і розвитку музичного мистецтва. Жан Батист Люллі, Жак Шампйон де Шамбоньєр, Франсуа Куперен - це найвідоміші представники плеяди французьких композиторів, котрі процвітали за правління Короля-Сонця та відшліфовували своє музичне, драматургічне та виконавське мистецтва.

Оцінити та в значній мірі прослідкувати роль інструментів віольної родини можемо і з аналізу партитур композиторів доби бароко, а також і з записів-реконструкцій, що їх здійснили та продовжують здійснювати представники течії історично-поінформованого виконавства. З-поміж нейскравіших представників виокремлюємо такі постаті та колективи: Жорді Саваль (ансамблі Hespèrion XXI, Capella Reial de Catalunya, Le Concert des Nations), Фабіо Бйонді (ансамбль "Europa Galante"), Енріко Онофрі (та ансамбль "Il Giardino Armonico") та Райнхардт Ёббель (та ансамбль "Musica Antiqua Köln").

Барокова естетика - «колиска» альтя, як самостійного інструмента, адже вона є насрізь театральна, «маскова» за своєю суттю. Ключова для неї теорія афектів театральна за своєю природою. Також традиційним для музики цієї доби є програмність - пригадуємо найвідоміший приклад інструментальної музики, «Пори року» ор.8, та «Баталію» І.Г. фон Бібера - яка може бути і втіленою в кожній частині твору, і в його назві, і навіть за допомогою зазначення специфічних ремарок в самому музичному тексті, як-от, наприклад, імітація співу птахів, шуму грому та гавкоту собаки.

Приклад 3. А.Вівальді, Концерт RV 269, «Весна», друга частина, Largo (3/4), партія альтів з ремаркою «Il cane che grida» - «Собака, що виє».

Viola

IL CANE CHE GRIDA

sempre f si deve suonare sempre molto forte e strappato

Знаковим є музичне оформлення фільму «Le Roi Danse» («Король танцює»), яке складається з композицій Жана Батиста Люллі, Мішеля Ламберта (фр. Michel Lambert) та Бода Кордьє (фр. Baude Cordier). Ансамбль "Musica Antiqua Köln" під керівництвом Райнхардта Ёббеля вповні втілює концепцію виразного виконання музики доби бароко. Вже з перших нот ми чуємо урочисті фанфари, жваві танцювальні ритми, енергійні синкопи, пружні геміоли та раптові зміни емоцій, які органічно резонують з теорією афектів. «Гнів, палкість, мстивість, гнів, лють та всі інші подібні насильницькі почуття насправді набагато краще роблять доступними всі види музичних винаходів, ніж ніжні та приємні пристрасті, з якими справляються набагато витонченіше. Але з першим також недостатньо, якщо тільки сильно бубнити, шуміти і зухвало лютувати: нот з

багатьма хвостиками просто не вистачить, як багато хто думає; але кожна з цих насильницьких якостей вимагає власних особливих характеристик і, незважаючи на сильну експресію, все одно повинна мати певну співочу якість: як чітко вимагає наш загальний принцип, який ми не повинні випускати з уваги.» Виконавці майстерно прочитають партитури Люллі, Ламберта та Кордье та втілюють яксраву емоційну палітру, разом з тим знаходячи баланс, про збереження якого так скрупульозно пише Йоганес Матезон у своїх музично-теоретичних трактатах.

З французького колористичного використання віол перенесемося до Англії та розглянемо один хрестоматійних творів авторства Генрі Персела (1659-1695) - *Chacony Z.807*, соль мінор.

Тема 2.

Барокові «маски» альтя Генрі Персела

Приклад 4. Г.Персел, *Chacony Z.807*, соль мінор, такти 1-7.

The image shows a musical score for four instruments: Violino 1, Violino 2, Viola, and Basso. The music is in 3/4 time and G minor. The first seven measures are shown. The Viola part features a prominent dactylic figure (quarter note, eighth note, eighth note) starting in the second measure, which is noted in the text as a 'dactylic diminutive figure'. The Basso part provides a steady accompaniment with a mix of quarter and eighth notes.

На перший погляд твір є досить звичним та альтя партія не надто виділяється із загальної фактури, що природно; проте вже у четвертому такті з'являється ритмізована прикраса, прописана самим автором - дактильна димінуційна фігура. Альт вже з перших тактів цієї Чакони компліментарно доповнює інші партії, тим часом привносячи новий ритмічний матеріал.

Альтявий голос у чаконі підтримує загальний танцювальний рух з акцентом на другій долі, а також дещо виходить за рамки суто акомпануючої ролі фактури. В рамках барокової персоніфікації кожного голосу йому доручені перші покази нових елементів фактури. Шістнадцятий такт вперше у творі являє фігуру пунктирного ритму в рамках двох четвертей:

Приклад 5. Г.Персел, *Chacony Z.807*, соль мінор, такти 15-21.

Звернімо увагу також і на дев'ятнадцятий такт, де альт виконує димінуційні секундові фігури (подібно до першої появи нового ритму у четвертому такті), приводячи до наступного такту, забарвленого сильною гармонією.

Межа п'ятдесят дев'ятого та шістдесятого тактів яскраво презентує нам прийом затримання, який також доручено альтовому голосу:

Приклад 6. Г.Персел, Часону Z.807, соль мінор, такти 56-61.

Своєрідним сольним епізодом є секція з шістдесят другого по шістдесят сьомий такти з кадансом у шістдесят дев'ятий, де альт виконує роль басса контінуо, в той час як ціла група, яка б мала виконувати цю функцію має паузи:

Приклад 7. Г.Персел, Часону Z.807, соль мінор, такти 62-67.

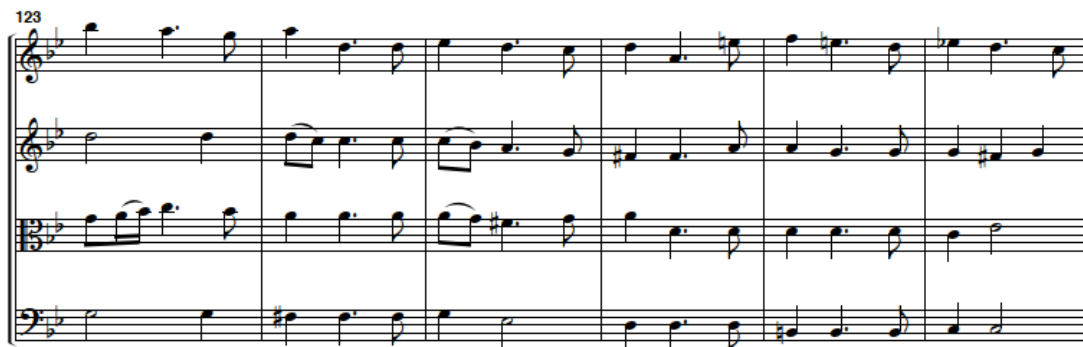
Тут бачимо великий крок вперед, що його провадить Генрі Персел, адже і ритмічна і гармонічна функції тут покладені саме на альт, а не на віолончель, як це традиційно відбувалося. Таку ж ситуацію спостерігатимемо у секції з вісімдесят шостого по дев'яносто третій такти, альт повноцінно виконує соло традиційної групи басо контінуо:

Приклад 8. Г.Персел, Chacony Z.807, соль мінор, такти 86-92.

Таке доручення альту «маски» басового голосу є не випадковим. Як ми знаємо, альт та його віолні попередники мали у своєму конструктивному ресурсі низькі струни, котрі сягали частини діапазону віолончелі, басової віоли та віолоне, і таким чином дозволяли виконувати частину регістру цих інструментів. На додачу до близькості діапазону басова «роль» альту була унікальною в контексті тембрового забарвлення, адже низькі струни цього інструмента звучать дещо тьмяніше за високі віолні чи віолончельні (віолонні), проте саме цим басовий супровід за допомогою альтової партії додає іншої фарби утворюваному звуковому полотну, а відтак - розкриває барокову «маску» маску альту - гармонічного та тембрового фундаменту усієї фактури.

Враховуючи темброву гнучкість, альт у Чаконі Г.Персела сягає і іншого частотного полюсу - скрипкового тембру. Як ми бачимо у такті сто двадцять третьому, партія альту за звуковисотністю максимально наближається до партії другої скрипки, таким чином вказуючи нам на можливість відтворення і цього тембру також. В рамках барокового універсалізму альт може не тільки бути басовим голосом, а й вести мелодичну лінію у типово скрипковому регістрі:

Приклад 9. Г.Персел, Chacony Z.807, соль мінор, такти 123-128.



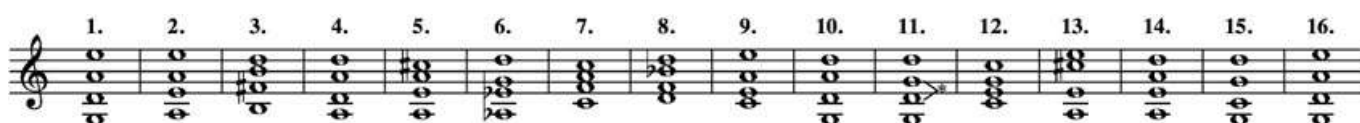
Ми знаємо, що існують різні версії цього твору, виконувани у наш час, зокрема, коли партія альту замінюється третьою скрипкою, та з впевненістю констатуємо, що лише альт у даному контексті здатен втілити вповні композиторський задум з конструктивно-фізичних причин - розміру, струн, а відтак - тембру та частотного діапазону.

Тема 3.

Барокві «маски» альту Генріха Ігнаца Франца фон Бібера

В контексті розгляду бароквих «масок» альту та дослідженням спектру його можливостей розглядаємо творчість знаменитого австрійського скрипаля та композитора Генріха Ігнаца Франца фон Бібера (1644-1704). Знаємо, що він є автором великої кількості мес, інструментальних композицій та опери. Своєю творчістю Г.І.фон Бібер презентує постать композитора-новатора, котрий користується усіма можливими інструментами для пошуку нових звукових фарб та тембрів. Надзвичайно відомим є цикл його сонат для скрипки та басо континуо - *Rosenkranzsonaten*, або ж «Сонати-Розарії», чи «Сонати-Містерії», в якому у шістнадцяти сонатах втілено біблійні сюжети за участю святих Марії, Єлизавети та Ісуса Христа. Музичною візитною карткою цього циклу є використаний композитором прийом *скордатури* - зміни звичного налаштування струн інструмента задля досягнення більшого резонансу корпусу та використання більшої кількості акордів за участі відкритих струн. Цікаво, що тільки перша і остання сонати циклу - Благовіщення та Пасакалія «Ангел-хранитель» написані у звичному для скрипки квінтовому строї. Решта ж сонат мають такі параметри налаштування:

Приклад 10. Параметри налаштування відкритих струн скрипки у «Сонатах-Розаріях» Г.І.фон Бібера.



Використання прийому скордатури дозволяє використання більшої кількості відритих струн при виконанні і одноголосного тексту, і акордів. За допомогою цього інструмент отримує дещо інше звучання, яскравіше, опукліше, та таким чином композитор створює індивідуалізоване звучання для кожної композиції. В цьому контексті пригадуємо значну рельєфність барокового театального гриму, який в значній мірі допомагав втілити естетичні вимоги доби. Загострення тембрів за допомогою переналаштування відритих струн інструмента є своєрідним інструментальним втілення цієї концепції, яке використане для ще більшого занурення слухача у музично-театральний простір виконуваного твору. А відповідно до використання самих масок у театральній виставі відзначаємо такі яскраві символічні знахідки, як, наприклад, творче авторське рішення Г.І.фон Бібера для Сонати № 11 «Воскресіння», де окрім скордатури струни розміщені у зміненому порядку (IV—II—III—I: соль-соль-ре-ре), та перехрещені на підгрифнику та біля верхнього поріжка, втілюючи символічний біблійний образ хреста.

Приклад 11. Г.І.фон Бібер, «Соната-Розарія» №11, вигляд струн - образ хреста.



Приклад 12. Г.І.фон Бібер, «Соната-Розарія» №11, нотація скордатури та перехрещення струн.

XI.

Sonata.

Sonata.

Цікаво, що ця техніка після барокової доби використовувалася досить мало, та на даний час в контексті пострадянського виконавського простору вважається достатньо складною для втілення. Водночас в сучасній академічній композиції та поп-виконавстві знаходимо чимало прикладів відродження її використання.

Г.І.фон Бібер завершує цикл надзвичайно цікаво та нетипово - після п'ятнадцяти насичених звукових полотен з участю клавесина і органа ми чуємо сольну Пасакалію та розповсюджений остінатний бас - фрігійський зворот у соль мінорі. Одним з потрактувань цього ходу у Пасакалії є зображення Ангела-охоронця, який супроводжує головного героя - людину, крізь усі життєві перипетії. Спостерігаємо, що подекуди мелодія басу переходить у верхній регістр та навіть проводиться у стретному вигляді, накладаючись сама на себе:

Приклад 13. Г.І.фон Бібер, «Соната-Розарія» №16, середній розділ.



А завершує останню сонату циклу єдина за увесь твір ремарка «piano» та розв'язання у соль мажорний тризвук, імовірно зображаючи промені надії та відліт душі до раю.

Приклад 14. Г.І.фон Бібер, «Соната-Розарія» №16, останні 8 тактів твору.



Близьким за новаторськими ідеями та символічним наповненням є також і інший інструментальний цикл Г.І.фон Бібера, а саме - "Harmonia artificioso-agiosa" («Гармонія вишукано-аріозна»). «Гармонія» являє собою збірку з семи Партит для різного інструментального складу: двох скрипок та басо контінуо, скрипки і альт та басо контінуо, а також двох віол д'амур та басо контінуо. Аналогічно до «Сонат-Розарій», у цьому циклі використано прийом скордатури, та сольні інструменти налаштовані за такою схемою:

- №1. скрипки - a, e', a', d
- №2. скрипки - b, f#, b', d
- №3. скрипки - a, e' a', e''

- №4. скрипка - b \flat , e \flat ', b \flat ', e \flat , альт - e \flat , b \flat , e \flat ', b \flat
- №5. скрипки - g, d', a', d
- №6. скрипки налаштовані традиційно
- №7. віоли д'амур - c, g, c', e \flat ', g', c

Г.І.фон Бібер робить важливий внесок у розкриття барокової «маски» альта - він доручає альту такі ж самі за технічною складністю та мелодичною виразністю партії, як і скрипці - присутня велика кількість акордів та подвійних нот, солісти грають абсолютно на рівних (на прикладі Партити № 4):

Приклад 15. Г.І.фон Бібер, “*Harmonia artificioso-ariosa*” Партита №4, Adagio.

44

PARTIA IV

SONATA
Adagio

Violino

Viola di braccio

Подібно до жанру концерто гресо, інструменти наче змагаються у показі своїх віртуозних можливостей, альт має повну свободу творчого самовираження.

Приклад 16. Г.І.фон Бібер, “*Harmonia artificioso-ariosa*” Партита №4, Allegro, такти 23-25.

Цікаво, що в перехідний, віольно-скрипковий етап трансформації струнних знаходимо приклади співіснування в композиторській партитурі інструментів обох родин. На момент встановлення остаточного домінування у виконавській практиці інструментів скрипкової родини, ситуація з розподілом фактурної ролі між струнними не надто змінилася. Найчастіше альт виконував ритмічну чи гармонічну функцію, проте не без важливих винятків.

Тема 4.

Барокові «маски» альта Антоніо Вівальді

Принципово важливу роль для розвитку альта та його попередників у барокову добу здійснив геніальний та знаменитий італійський скрипаль-віртуоз та композитор Антоніо Вівальді (1678-1741).

Станом на сьогодні одним з найважливіших амплуа А.Вівальді для всього світу є роль скрипаля-віртуоза, творця самого жанру інструментального концерту. Найвідоміший портрет композитора зображає його зі скрипкою, та мусимо прояснити таке уявлення про знаменитого італійця.

Правдиво, що А.Вівальді обрав своїм сольним інструментом саме скрипку, та поряд із цим його перу належить чимало композицій для величезного різноманіття інструментальних та змішаних складів, з-поміж яких опери, меси, камерна музика, концерто гресо, церковні та світські сонати. Незважаючи на те, що солював А.Вівальді на скрипці, головні партії в його концертах доручено окрім скрипки й таким інструментам: віолончелі, віолі д'амур, фаготу, мандоліні, органу та іншим.

Одразу привертає нашу увагу використання композитором альтового голсу у своїх творах. Розпочнемо з огляду його композицій, написаних в жанрі концерто гресо.

Концерто гресо RV565 є дуже вдалим прикладом того, яким універсальним інструментом є альт у контексті відповідності творчим пошукам А.Вівальді. Хоч музика композитора і щедро використовує усі тембри оркестру, можна знайти приклади, де крім поліфонічних епізодів альту доручене зображення характерних, індивідуалізованих барв. У тактах 48-49 знаходимо такий епізод:

Приклад 17. А.Вівальді, Концерто гресо RV565, такти 47-49.

У цьому епізоді чітко прослідковуємо наступне - партія альту теситурно знаходиться вище партії другої скрипки, таким чином, у цьому моменті музичного твору вони обмінюються «ролями» та на альт А.Вівальді ніби надягає скрипкову «маску», використовуючи його тембр для втілення низхідних секундових інтонацій, котрі формують також нисхідну секвенцію. Кілька тактів потому (№№ 52-54) ми побачимо зворотній обмін, коли інструменти повертаються у звичне теситурне положення, змінюючи тембральну барву партитури на традиційну і ненапружену:

Приклад 18. А.Вівальді, Кончерто гресо RV565, такти 50-52.

Зазначаємо, що в другій частині даного твору (*Allegro*), кожен з інструментів фактури отримує досить рівноправні функції, адже композитор обирає поліфонічний тип викладення матеріалу. Натомість альту в певних місцях доручені особливі функції, як-от: у тутійному епізоді між 60-м і 70-м тактами бачимо активне надання альту мелодичної лінії, котра утворюється з затриманих нот. Враховуючи, що гармонічно такий прийом означає необхідність застосування техніки *messa di voce*, тобто крещендування до найближчого дисонансу та подальше послаблення звуку при настанні консонансу, сигналізує про важливий смисловий акцент, який композитор ставить саме на альт. Ба більше, такий епізод зустрічається в партитурі вперше - затримані ноти лунають в альта три такти поспіль, чого в попередніх шістдесяти тактах ще не відбувалося. З огляду на зазначене говоримо про особливе місце альта в даній партитурі - А.Вівальді виокремлює альт і з-поміж рівноправних оркестрових голосів по-особливому прикрашає та виділяє його, виводячи на ближній «акторський план».

Приклад 19. А.Вівальді, Кончерто гресо RV565, такти 62-67.

Поглянувши на такт № 68 і далі бачимо наступне - прийом, котрий врперше з'явився в альтовій партії переходить у голоси першої та другої скрипок, у цьому контексті альт - новатор стосовно наданих йому композитором ритмічних і мелодичних фігур.

Приклад 20. А.Вівальді, Концерто гресо RV565, такти 68-70.



У цьому епізоді він має іншу функцію - ритмічного рушія разом з групою басо контінуо. Альт розвиває частину мотиву основної теми фугато у високому регістрі, котрий як найкраще прослуховується.

В тактах 93-95 А.Вівальді надає альту квінтову фанфарну партію, одягаючи на нього «маску» актора пасторального плану, що цілком імовірно може бути наближено до тембру барокової труби. І знову бачимо ситуацію, коли у наступних тактах альтовий голос епізодично опиняється згори другої скрипки, знову ж таки перевдягаючи «маску» на скрипкову. На цьому етапі дослідження слід сказати про вже не про «масове» чи епізодично-забарвлене використання альту, а про тенденцію до розкриття певного спектру його виразового потенціалу, зміцнення його унікальної позиції.

Роль альту залишається важливою до самого кінця даного концерто гресо, адже в останніх чотирьох тактах саме цей голос містить терцієві тони основної тональності, та виконує зміну між натуральним «фа» та фа-діезом, створюючи за задумом композитора додаткове напруження, який через DD6/5 - D розв'язується в основну тоніку (терцієвий тон доручений саме альту).

Приклад 21. А.Вівальді, Концерто гресо RV565, такти 101-104.



Третя частина циклу, *Largo e spiccato*, написана у традиційному гомофонно-гармонічному стилі з конкретним і виразним домінуванням солюючої скрипки. Проаналізувавши першопочаткове тутті зазначаємо, що і тут альт займає особливе місце. Порівняно з партією другої скрипки йому доручений пунктирний ритм типу сициліани паралельно з першою (і солюючою) скрипкою, а їй - ні. У другому такті частини цей ритм з'явиться у соло віолончелі та групи

континуо, і лише в третьому - досягає другої скрипки. Розуміємо, що таким чином А.Вівальді утворює своєрідний тембровий баланс та відокремлює верхні голоси (скрипки і альти) від нижніх (віолончелі та група басо континуо). Починаючи з середини третього такту, коли починається акомпанемент солюючій скрипці, альт виконує роль фундаменту, басо континуо. Частина написана в тричастинній формі та реприза основної теми не містить змін.

Фіналом циклу слугує блискуче і віртуозне Allegro, яке чітко втілює основні риси жанру концерто гресо: яскраве змагання між солістами та групою оркестрового тутті. Такти 135-137 позначені активними партіями шістнадцятих групи континуо, до яких доєднаний альт - на нього знову одягнуто «маску» інструменту континуо. В 159-168 тактах альт виконує функцію баса.

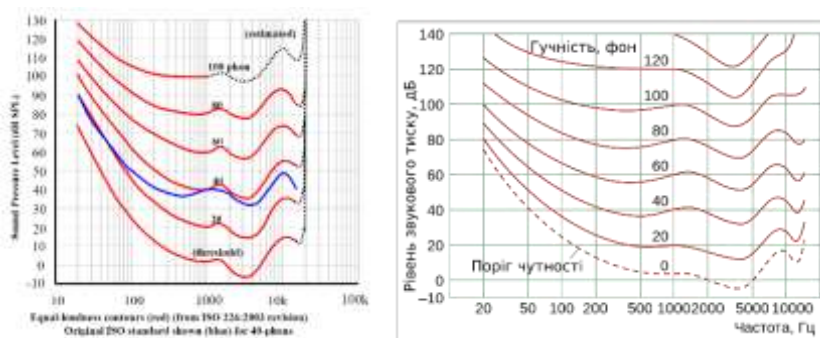
Приклад 22. А.Вівальді, Концерто гресо RV565, такти 160-162.

Важливим епізодом у зміцненні унікальної альтової позиції у бароковому інструментальному просторі є існування значної кількості концертів для віоли д'амур. У самого А.Вівальді налічуємо і традиційні концерти, де віола д'амур займає очільне солююче місце, як-от: RV 392, RV 393, RV 394, RV 395, RV 396, RV 397; а також оркестрові концерти для віоли д'амур з участю інших інструментів: RV97 - до соліста долучаються два гобої, дві валторни, фагот та струнні; RV540 - віола д'амур солює разом з лютнею. Зазначимо, що реконструкція інструментів у рамках тенденцій розвитку історично-поінформованого виконавства дає можливість наживо оцінити темброве забарвлення інструменту та констатувати наступне - високий регістр інструмента наближений до скрипкового, та нижче струни a^1 стає напруженішим, ніж скрипковий, максимально наближеним до нього є сучасний альтовий тембр. Стосовно низьких струн віол д'амур - також вбачаємо чітку подібність до сучасного альтового звуку (найкраще ця подібність може бути відчута при налаштуванні інструмента на 432-415 Гц.)

Для правильного розуміння особливостей акустичного забарвлення альтового тембру важливо зазначити, що першопочатково інструментальні композиції доби бароко та ренесансу не мали окремих інструментальних партій, вони радше дублювали хорові голоси в унісон. Довгий час не було різниці, на якому інструменті виконувати той чи інший голос - такою загалом і залишилася базова барокова концепція універсалізму. Подібно до оркестрового голосу альта його завзичай могла б і виконувати скрипка та її попередники, припустимо, зі скордатурою нижньої струни, але розуміємо, що без наявного фізичного резонуючого корпусу скрипка та її попередники не змогли б покрити частотний діапазон хорового голосу альта, звідки і з'явилася необхідність частотного розподілу інструментів на високі і низькі. Вбачаємо тут доцільну паралель із дослідженнями Германа фон Гельмгольца про резонування повітря у пустотілих формах, що стосується також і корпусів струнно-смичкових інструментів.

Аналізуючи значну кількість партитур доби бароко і в жанрі «оркестрової» (в сучасному розумінні терміну), і в камерній та сольній музиці робимо такий висновок: основним мелодичним голосом фактури в більшості випадків є скрипка, флейта, гобой чи барокова труба. Розуміємо, що такий вибір інструментів не є випадковим. Відповідно до законів розповсюдження звукових хвиль та кривих рівної гучності показує нам, що високі частоти, якими послуговуються зазначені вище інструменти сприймаються людським вухом, як голосніші, натомість частоти низького діапазону слухачем сприймаються тихіше. З цього випливає наступне: аби, наприклад, отримати однакову гучність звучання для слухача від видобутого звуку на найнижчій струні скрипки та на найнижчій струні альта потрібно буде збільшити об'єктивну гучність звучання альта у dB.

Приклад 23. Криві рівної гучності показують, як повинен змінюватися рівень сили звуку в залежності від його частоти для збереження незмінної гучності звуку.



Ще одним аргументом щодо вибору сольних чи лідируючих голосів в контексті струнно-смичкових інструментів вважаємо акустичну досконалість конструктивної побудови скрипки та віолончелі, резонуючий корпус яких

покриває увесь необхідний звуковисотний потенціал, та, з іншого боку - недостатній розмір альт та контрабаса з фізичної точки зору. До прикладу, згідно з дослідженнями відомого американського фізика Джона Рігдена, контрабас повинен бути вдвічі більше свого сучасного розміру, аби його звуки були достатньо потужними, щоб прослуховуватися в оркестрі. Підсумовуючи це невелике звернення до фізичних основ розповсюдження звуку та його впливу на слухача розуміємо, що композиторами та виконавцями здебільшого використовувалися інструменти, котрі володіли найпотужнішим звучанням та найяскравішим тембром; не враховуючи, звісно, клавесин та орган, котрі могли покрити і ширший частотний діапазон, і у випадку органа - створити змішані тембри задля збагачення і посилення певних частот (увімкнення декількох регістрів одночасно).

Аналізуючи розподіл провідних солюючих «ролей» в інструментальному просторі давньої музики, звертаємо увагу також і на вокальну музику, адже пам'ятаємо, що перші зразки, де виникає інструментальне виконавство - це вокальні партитури, до яких долучаються інструменти, дублюючи партії кожного з голосів хору. Відтак, природа розподілу ролей у вокальній давній музиці важлива для нас, аби вповні зрозуміти та проаналізувати зв'язки з інструментальним виконавством та «роллю» альт в ньому.

Тема 5.

Інструментально-вокальні паралелі альтової творчості

Звернувшись до хорового концерту «Отче наш» Максима Березовського бачимо, що перед нами традиційна чотириголосна хорова партитура (сопрано, альт, тенор, бас - нотовані у відповідних ключах). Одразу зауважимо, що тенорова хорова партія, яка є відповідницею струнного альтового голосу може бути легко виконана на альті, адже її найнижчі звуки не виходять за межі його найнижчої струни, а найвищі не сягають високих позицій лівої руки, в наслідок чого - не створюють додаткових технічних складностей виконання, як це і традиційно для альтових інструментальних партій того часу.

Приклад 24. М.Березовський, «Das Vaterunser» («Отче Наш»), Poco adagio.



Схожу ситуацію зауважуємо і у творі знаменитого німецького композитора та органіста Генріха Шютца (1585-1672) «Jauchzet dem Herren» («Радійте Господу»). У партитурі віднаходимо два хори, за допомогою яких автор створює ефект стереофонії, коли з різних боків концертної локації лунають фігури типу «питання-відповідь», прості та складні імітації. У кожному з хорів бачимо традиційних чотириголосний розподіл:

Приклад 25. Г.Шютц, «Jauchzet dem Herren» («Радійте Господу»), такти 1-6, перший хор.

Psalm 100

Jauchzet dem Herren

Heinrich Schütz (1585-1672)

Soprano I

Alto I

Tenor I

Bass I

Jauch-zet dem Her-ren, jauch-zet dem Her-ren, al-le-le

Jauch-zet dem Her-ren, jauch-zet dem Her-ren, al-le-le

Jauch-zet dem Her-ren, jauch-zet dem Her-ren, al-le-le

Jauch-zet dem Her-ren, jauch-zet dem Her-ren, al-le-le

Спостерігаємо такий самий теситурний розподіл, як і у композиції М.Березовського, коли тенорова партія може бути виконана для альті, що природно, з огляду частотного розподілу діапазонів між струнними інструментами. Ба більше, і у другому хорі цього твору і у багатьох інших композиціях автора, навіть при збільшенні кількості хорових голосів, тенорова партія зберігає можливість виконання на альті, таким чином вказуючи, що

традиційною альтовою «маскою» в проекції на вокальний виконавський простір є роль тенора.

Приклад 26. Г.Шютц, «Jauchzet dem Herren» («Радійте Господу»), такти 1-6, другий хор.

The image shows a musical score for four voices: Soprano II, Alto II, Tenor II, and Bass II. The music is in 3/2 time and G major. The lyrics are "Jauch - zet dem Her-ren, jauch - zet dem Her-ren,". The score is for the second choir part of the piece.

Звернення до теми тенорового голосу в контексті аналізу ролі альту в давній музиці є не випадковим. Спираючись на основні засади барокової естетики, як-от: видовищність, пишність, яскрава виразність, звертаємося до такого музичного феномену, як використання у музичній практиці високого чоловічого, якому свого часу було доручено чимало сольних епізодів, творів та циклічних композицій. Цікаво, що і за доби бароко, і в попередні епохи надзвичайної популярності здобув спів кастратів. В результаті кастрації ще до періоду пубертату, у співаків не надто змінювався голос - він залишався досить високим та міг охоплювати діапазон контральто, мецо-сопрано чи навіть сопрано, проте зберігав притаманну чоловічій статі силу звучання та певну особливість тембру. Історичні відомості про таку практику віднаходимо ще з 400-х років нашої ери, зокрема у Візантії. Знаємо чимало прикладів використання співу кастратів в композиціях барокової доби, зокрема у творах Клаудіо Моутевверді, Антоніо Вівальді, Георга Фрідріха Генделя, Йогана Адольфа Гассе та багатьох інших.

Чому такий прийом набув широкої популярності? Аналізуючи інструментальний музичний «театр» ми дійшли до висновку, що лідируючі сольні голоси здобули інструменти найбільшої тембрової яскравості та сили звучання (скрипка, труба, флейта, віолончель). Припускаємо, що і у вокальному виконавському просторі ситуація була схожою. З позиції звуковисотності найяскравішим тембром володіє сопрано, та у низькому своєму діапазоні цей голос не є надто сильним, і в цій ситуації розуміємо, що посиленій нижній діапазон голосу кастратів, особливий тембр та збільшена сила звучання створили конкуренцію серед солюючих вокальних голосів. Спів кастратів був популярним, та згодом все ж вийшов з ужитку, з огляду на розвиток гуманістичних поглядів та важливість людської ідентичності, втручання в яку не

є природним. З плином історії традиційні співаки-кастрати практично перестали існувати. Натомість великого розвитку здобуло використання високого чоловічого голосу *контртенора*, котрий у багатьох випадках є природним відповідником співу кастратів. З-поміж сучасних виконавців контртенорів відзначаємо Філіпа Жарускі (Франція), Якуба Юзефа Орлінського (Польща), Мітча Грассі (США, соліст гурту «Pentatonix»), Романа Меліша (Україна), котрі своєю творчістю презентують поєднання естетичних засад барокової доби з гуманістичним поглядом на недоторканність природної унікальності людини.

У контексті інструментально-вокальних паралелей розглянемо дві композиції, в яких солюючий чоловічий голос може бути природно вписаним у барокову «маску» альта - «Vedrò con mio diletto» з опери А.Вівальді, та «Sanctus Petrus et Sancta Maria Magdalena» П.Гасце.

Оперу «Джустіно» А.Вівальді створив до карнавального сезону 1724-го року в Римі на лібрето Ніколо Берегана(1627-1713). Чи не найвідомішою арією з цієї опери є вже згадана вище «Vedrò con mio diletto» - «Побачу мою кохану». У ній Анастасій (візантійський імператор Анастасій I (430-518)) висловлює своє бажання знов побачити свою кохану Аріанду, котру викрали з королівського палацу. Партія вокалу розрахована на контратенор, меццо-сопрано чи контральто, також ми знаємо, що у постановці А.Вівальді її виконував кастрат згідно з традиціями того часу. Твір розпочинається тужливим вступом у сі мінорі, котрий готує нас до ніжного і, водночас, сумної сповіді.

Приклад 27. А.Вівальді, арія «Vedrò con mio diletto» з опери «Джустіно», вступ.



Похмурий та печальний характер, низхідним хроматичним рух басів та «розірване» реєстрування партій скрипок та альтів «натякають» на важку ходу та тужливі циклічні думки Анастасія: «Яку насолоду це принесе мені, побачити душу моєї душі, моєї душі. Серце мого серця, наповнене щастям, наповнене

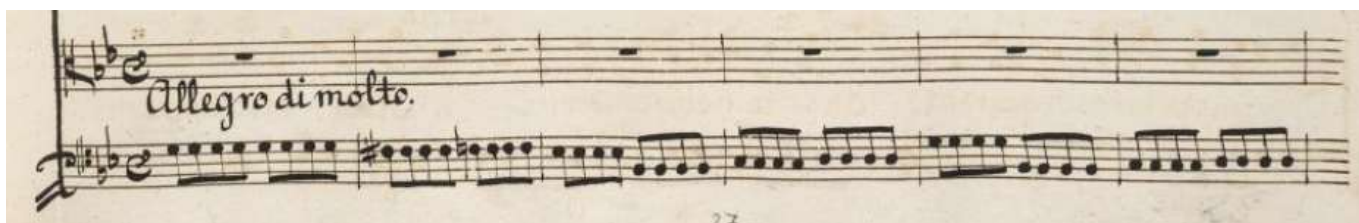
щастям. А якщо від того, кого люблю, мені треба відлучитися, треба відлучитися. У зітханні і стражданні я буду витрачати кожен мить.» (переклад з італійської).

Відзначаємо, що наявний в рефренній частині тексту, де Анастасій оповідає про насолоду, котру йому принесе можливість знову побачити свою кохану, різко контрастує із музикою. Темний колорит сі мінору, важка «хода» групи континуо та подібні до важких подихів удари струнних вповні презентують афекти, котрі згадує у своїх працях Рене Декарт - «кохання» та «смуток».

В рамках дослідження вокально-інструментального трактування альту зазначимо, що з огляду на сучасні тенденції виконавства, все частіше знаходимо інструментальні опрацювання вокальних творів для різноманітних інструментів. Знаємо, що описану раніше арію «Vedrò con mio diletto» виконують в опрацюваннях для кларнета, флейти, фагота та інших інструментів, однак вважаємо, з огляду на усі перелічені музичні та драматургічні аспекти, що найкращим відповідником лідируючого високого чоловічого голосу в інструментальній площині є саме альт. Враховуючи його напруженіший та «терпкіший» звук у верхній теситурі звучання та м'який і «спокійний» у, відповідно, нижній, якнайкраще передає усю виразність та глибину контртенорової партії вокалу.

Ще одним прикладом інструментального прояву барокової «маски» альту є арія Святого Петра «Mea tormenta, properate!» з ораторії німецького композитора Йогана Адольфа Гасце (1699-1783) «Sanctus Petrus et Sancta Maria Magdalena». Як і в попередньому прикладі, арія написана для традиційного інструментального складу та соліста-вокаліста. Враховуючи, що в рукописі вокальна партія записана в альтовому ключі, робимо висновок, що її міг виконувати альт, контральто чи контратенор. Знаходимо в арії дві контрастні частини - «Mea tormenta, properate!» Allegro di molto, соль мінор (4/4),

Приклад 28. Й.А.Гасце (1699-1783) «Mea tormenta, properate!», Allegro di molto.



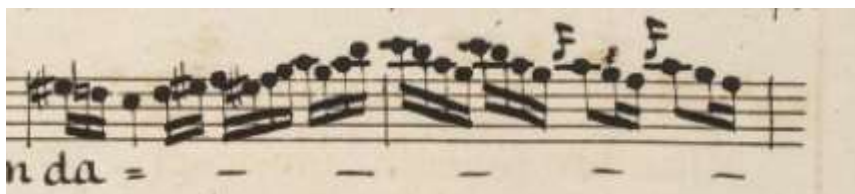
та «Jesu mi, si me vocàsti», Lento, мі-бемоль мажор (3/4).

Приклад 29. Й.А.Гасце (1699-1783) «Mea tormenta, properate!», Lento.

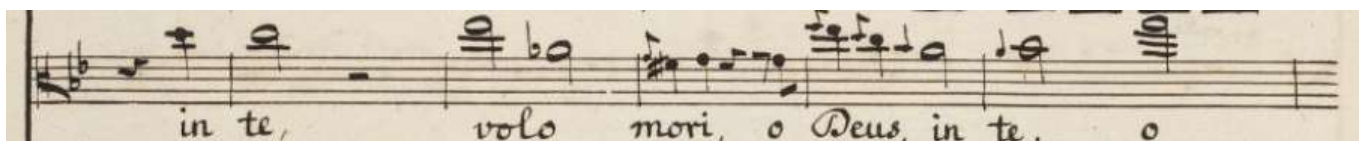


Незважаючи на німецьке походження композитора, арія містить чимало традиційних музичних прийомів, характерних оперній музиці італійського стилю, зразки якого чітко спостерігаємо у музиці А.Вівальді. З-поміж таких прийомів автор використовує риторичні фігури стріли, її висхідного відповідника; секундові ходи на слабкі долі, котрі, схоже до синкоп, неначе "збивають" загальний ритмічний рух; імітаційні епізоди між партіями першої і другої скрипок на фоні доміантових секвенцій групи басо континуо та альтів; також подекуди скрипки відходять від виконання індивідуальних партій, та звучать в унісон. Важливим аспектом цієї арії є поєднання двох контрастних типів викладу вокальної партії - кантиленного, чи традиційно вокального, та інструменталізованого, притаманного віртуозним композиціям, зокрема, інструментальної музики, яку наслідували барокові співаки.

Приклад 30. Й.А.Гасце (1699-1783) «Mea tormenta, properate!», Allegro di molto, віртуозний епізод вокальної партії інструментального типу.



Приклад 31. Й.А.Гасце (1699-1783) «Mea tormenta, properate!», Allegro di molto, кантиленний епізод вокальної партії.



Г.А. Гасце обирає другий тип викладу вокальної партії для основної частини арії, зображаючи схвильований настрій головного героя, його готовність до тортур і фізичного болю: "Мої торттури, поспішайте; Де бич і побоїще, де бич і побоїще?". У середній ж частині спостерігаємо раптову зміну загального настрою, чуємо: "Ісусе мій, поклич мене", "м'який" мі-бемоль мажор, темпове сповільнення, часте використання затримань та зосередження всієї уваги слухача на солюючому голосі створює ефект інтимної та теплої розмови. Закінчується середній епізод на домінанті до тональності основного розділу арії та наступає точна реприза (da capo al segno).

Чому нам цікава ця арія? Подібно по попередньо згаданій композиції А.Вівальді, «Mea tormenta, properate!» втілює не тільки кантиленну музичну "маску", а й віртуозно-інструментальну. Враховуючи також розповсюджену в бароковій музиці тенденцію до універсалізму, вважаємо природним та акустично органічним виконання вокальної партії на альті, адже регістрово і темброво цей інструмент вповні здатний втілити усі музичні і театральні завдання, поставлені перед ним.

В контексті віртуозної протє, суто інструментальної барокової «маски» альтя, важливою є творчість знаменитого італійського композитора та скрипаля-віртуоза П'єтро Антоніо Локателлі (1695-1764). Композитора називають «Паганіні XVIII століття». Ця репутація існує, оскільки в доробку автора знаходимо надзвичайно віртуозні композиції, зокрема, цикл із 24 каприсів для скрипки соло, що випереджає каприси Н.Паганіні на ціле століття). Народжений в Бергамо, П.А.Локателлі провів свою ранню кар'єру в Римі, багато у чому наслідуючи Арканджело Кореллі. З-поміж композицій автора, особливу увагу звертаємо на концертто гросо ор.7, №6, мі-бемоль мажор. Цей концерт має підзаголовок «Плач Аріадни», це посилення не лише на класичну історію про Аріадну та Тесея з «Героїд» Овідія, а й на добре відомий того часу «Плач Аріадни», написаний Клаудіо Монтеверді в 1608 році, фрагмент опери, який надихнув багатьох митців на створення творів у такому ж жанрі протягом наступного століття. Твір опубліковано в 1741 році, та без сумніву розуміємо, що Локателлі задумував сольну партію першої скрипки або для себе, або для якогось іншого досвідченого віртуоза.

Відзначаємо, що вже із самого опису концертуючих інструментів окрім традиційно солюючих (скрипка і віолончель), П.А.Локателлі додає до них альт.

Приклад 32. П.А.Локателлі, концертто гросо ор.7, №6, перша частина, Andante, партія групи концертіно.

Цікаво також те, що порівняно з іншими групами, партія альтя концертіно і альтя в оркестрі (ріпієно) відрізняється. З цього робимо висновок, що автор чітко усвідомлює акустичні особливості альтя, та за допомогою цього додає загальній фактурі першої частини яскравішого тембрового забарвлення.

Приклад 33. П.А.Локателлі, кончерто гресо ор.7, №6, перша частина, Andante, такти 4-7, партія оркестрового альтя (ріпієно).



Аналогічну ситуацію розподілу голосів бачимо в другій частині твору, Allegro (4/4), де також тільки альтові партії концертіно і ріпієно різняться між собою. Враховуючи те, що альтова партія концертіно часами сягає того самого діапазону, що і партія другої скрипки, відповідно, тут автор «надягає» на солюючий альт «маску» віртуоза-скрипаля.

Приклад 34. П.А.Локателлі, кончерто гресо ор.7, №6, друга частина, Allegro, партія групи концертіно.

У подальших частинах знаходимо аналогічне композиторське рішення для втілення і сольної та оркестрової альтових партій. Цікаво, що навіть коли солюючий альт виконує суто гармонічну функцію і ритмічно не вирізняється з фактури, П.А.Локателлі також створює для нього особливу партію. Знаковим також є те, що на межі другого і третього тактів п'ятої частини циклу, Largo (3/4) у солюючого альтя затримання з'являється раніше, стосовно інших голосів усієї фактури.

Приклад 35. П.А.Локателлі, кончерто гресо ор.7, №6, п'ята частина, Largo, партія альтя концертіно.

В останній, сьомій частині циклу, Largo (3/4), знаходимо унікальний момент, коли партія солюючого альтя знаходиться навіть вище партії солюючої першої скрипки.

Приклад 36. П.А.Локателлі, кончерто гресо ор.7, №6, сьома частина, Largo (3/4), партія групи концертіно.



Підсумовуючи аналіз концерто гресо ор.7, №6 П'єтро Локателлі зазначаємо, що враховуючи особливість творчої постаті композитора та особливості використання ним альту в інструментальній музиці він «надягає» на альт «маску» скрипаля-віртуоза.

Тема 6.

Й.С.Бах - хрещений батько альту

Ще одним композитором, котрий зробив важливий крок для промоції альту, як самостійного солюючого інструмента, був Йоган Себастьян Бах (1685-1760). Надзвичайно важливим і хрестоматійним прикладом звернення уваги до унікальності саме альтового тембру є Бранденбурзький концерт №6, сі-бемоль мажор Й.С.Баха, в якому відсутні скрипки, а альти потрактовані, як рівноправні і яскраво виразні співрозмовники. У цьому творі поряд із двома альтами і віолончеллю (скрипкова родина) задіяні дві віоли да гамба і віолоне (віолина родина). Написаний у трьох частинах, концерт наслідує за формою італійську увертюру, адже перша та остання частини є швидкими, а середня - повільною.

Чому цей твір є особливим? Ми вже знаємо, що альт в барокову добу поступово укріплює свою позицію рівноправного до скрипки інструмента та композитори все частіше і частіше «надягають» на нього різноманітні «маски» побічних героїв. Існувала також неабияка складність у пошуку альтистів-віртуозів, адже, як зазначає німецький флейтист і композитор Йоганн Йоахім Кванц (1697-1773) у своїй «Школі гри на флейті траверсо» («Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen»), альтистам справді потрібні особливі навички та знання. Й.Й.Кванц також починає з короткого викладу загальноприйнятої думки про альтистів. : «У музичному світі альт зазвичай не має значення. Ймовірно, причина полягає в тому, що на цьому інструменті часто грають люди, які або є початківцями в музиці, або не мають таланту, щоб відзначитися на скрипці, або також тому, що цей інструмент не має так багато переваг: причина, чому вправні музиканти віддають перевагу не звернутися до

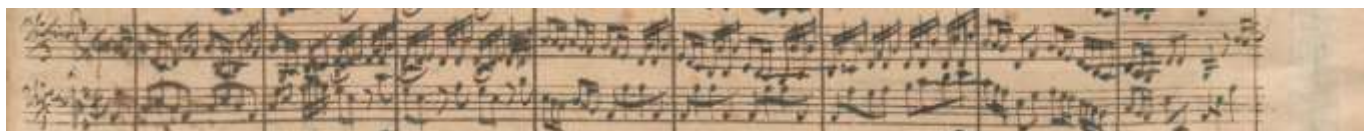
цього». розуміємо, що говорячи «переваги», автор має на увазі акустичні особливості, які було описано в цьому розділі раніше.

Проте, така ситуація не зупиняє Й.С.Баха, ба більше, він «виводить» альт на перший план музичної «вистави» та надягає на нього «маску» сольного інструмента, стаючи свого роду «хрещеним батьком» альта. Невеликою передмовою до Бранденбурзького концерту №6 оглянемо Бранденбурзький концерт №3, в якому композитор вже крокує у напрямку до індивідуалізації альтового голосу.

У Бранденбурзькому концерті №3, соль мажор, Й.С.Бах уже подає тезу стосовно важливості альтового голосу, включаючи його до складу солістів, а відтак бачимо такий інструментальний склад: 3 скрипки, 3 альти і 3 віолончелі з басо континуо.

Вже з перших тактів концерту бачимо, що партія альтів одразу стрибкоподібними елементами перевищує партію скрипок, що є надзвичайно нетиповим.

Приклад 37. Й.С.Бах, Бранденбурзький концерт №3, перша частина, такти 1-8, партія третьої скрипки та першого альта.



Знаємо, що сам Й.С.Бах чудово грав як на скрипці, так і на альті. За словами його сина, Карла Філіпа Емануеля, його чудове знання того, як працює гармонія, означало, що він навіть віддавав перевагу грі середніх партій – і, отже, на альті.

У фінальному Allegro (12/8) спостерігаємо наступне: композитор «надягає» на альт скрипкову «маску», адже в рамках використання прийому імітації, альт виконують основну тему та тій же висоті, що і скрипки.

Приклад 38. Й.С.Бах, Бранденбурзький концерт №3, третя частина Allegro, соль мажор (12/8) такти 1-5, партія скрипок та першого альта.



Подальше розгортання діалогу, чи радше, традиційного «змагання» між групами інструментів, притаманного жанровому концепту кончерто гресо вказує на те, що усі сольні партії є абсолютно рівноправними та однаково віртуозними, їх розділяє тільки теситурне позиціонування.

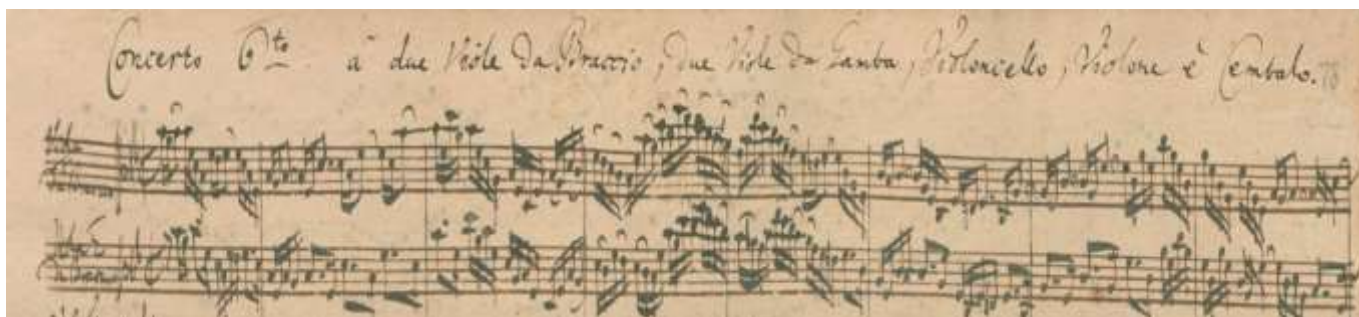
Продовжуючи дослідження тембрових можливостей альтя, Й.С.Бах робить акцент на ролі альтя своїм Бранденбурзьким концертом №6, останнім твором з циклу, де своєрідним вінцем представлені два солюючі альтя. Нам відомо, що сам роботодавець композитора, маркграф Крістіан Людвіг Бранденбург-Шведтський (1677-1734), грав на віолі да гамба, яка в добу бароко часто використовувалася як «королівський» сольний інструмент, і можемо собі уявити тогочасне здивування, коли в одній зі своїх композицій Й.С.Бах доручає «королівському» інструменту акомпонуючу роль, скрипки взагалі виключає зі складу ансамблю, а «маску» головних героїв «надягає» на два альтя. У цьому контексті Й.С.Бах є яскравим новатором, адже в рамках барокової естетики і концепції універсальності використання інструментів він проводить активні творчі пошуки та виокремлює альт із загального інструментального простору. Усвідомлюємо значну творчу різноманітність цих пошуків, адже інструментальний склад кожного з концертів унікальний:

- Бранденбурзький концерт №1, фа мажор, BWV 1046: дві натуральні валторни, три гобої, фагот, скрипка пікколо, дві скрипки, альт та бассо контінуо;
- Бранденбурзький концерт №2, фа мажор, BWV 1047: натуральна труба in F, флейта, гобой, скрипка - солісти, дві скрипки, альт, віолоне, віолончель та бассо контінуо з чембало - ріпієно;
- Бранденбурзький концерт №3, соль мажор, BWV 1048: три скрипки, три альтя, три віолончелі та чембало;
- Бранденбурзький концерт №4, соль мажор, BWV 1049: скрипка і дві флейти (flauti d'echo) - солісти, дві скрипки, альт, віолоне, віолончель і бассо контінуо;
- Бранденбурзький концерт №5, ре мажор, BWV 1050: клавесин, скрипка, флейта - солісти, скрипка, альт, віолончель, віолоне, бассо контінуо;
- Бранденбурзький концерт №6, сі-бемоль мажор, BWV 1051: два альтя - солісти, дві віоли да гамба, віолончель, віолоне, чембало.

З наведеного списку бачимо, що новаторство Й.С.Баха має різні полюси - від використання інструментів, популярність котрих поступово зменшувалася (скрипка пікколо), до новацій в контексті пошуку нового сольного звучання традиційно оркестровим інструментам - альту і чембало, котре з підтримування лінії цифрованого басу стає на чолі всього оркестру (Бранденбурзький концерт №5).

Як вже було зазначено, Бранденбурзький концерт №6 написаний у трьох частинах, кожна з яких по-своєму розкриває нову та радикально сміливу на свій час «маску» альту - соліста в рамках камерної сцени. Знаково, що вже з самого початку першої частини (в рукописі автором не вказаний темп, проте, враховуючи жанрову модель італійської увертюри, розуміємо, що темп є належним до категорії швидких, який в сучасній концертній практиці сягає діапазону від *Allegro moderato* до *Presto*) слухач одразу ж чує солюючі альти, при чому, вони чітко і яскраво відділені від інших голосів фактури і ритмічно і регістрово. Значну частину цієї частини твору альти знаходяться в діалозі-імітації, де один з інструментів повторює чи наслідує партію попереднього із запізненням на одну вісімку.

Приклад 39. Й.С.Бах, Бранденбурзький концерт №6, сі-бемоль мажор, BWV 1051, перша частина, C (2/2), такти 1-8.



Незвичним та цікавим є те, що майже увесь час починає діалог перший альт, а другий його наслідує, проте з такту № 86 по такт № 91 ведуча роль переходить до другого альту. Таким чином бачимо, що не тільки в загально інструментальному контексті Й.С.Бах ставить альт на один щабель з традиційно солюючими інструментами, але навіть в дуеті, де дві партії абсолютно рівнозначні, композитор не уникає можливості підкреслити їхню компліментарність та важливість. Цікаво, що подібно до жанрової моделі концерту, яку ми вже розглянули, елементи італійських музичних форм присутні і в середині самих частин, зокрема, перша частина являє собою тричастинну форму розвиткового типу з точною репрізою, що в італійській оперній традиції відомо, як арія да капо.

У другій частині циклу Й.С.Бах продовжує розкриття сольної барокової «маски» двох альтів, виносячи на перший план ліричне начало, котре втілює їх діалог. Солуючим голосам допомагають лише віолончель та віолоне разом з континуо, віоли да гамба мають паузи. Характерним є те, що композитор починає експозицію теми другої частини у партії другого альтя, таким чином інтенсифікуючи прийом, який вже використав в попередній частині, коли солісти міняються часовими координатами вступу.

Приклад 40. Й.С.Бах, Бранденбурзький концерт №6, сі-бемоль мажор, BWV 1051, друга частина, Adagio, 3/2, такти 1-8.



Протягом другої частини обидва солісти декілька разів проводять основну тему, при чому, коли один з них солує, інший проводить контрапункт, мелодія котрого заповнює фактуру димінутійними фігурами та затриманими звуками. Тільки наприкінці частини альти вже не проводять основної мелодії, натомість відповідають віолончелі, котра має яскраву мелодичну репліку, таким чином створюючи полілог з попередньо існуючого діалогу. Надалі ж настає несподівана зупинка на домінанті соль мінору, яка, втім, не розв'язується.

Приклад 41. Й.С.Бах, Бранденбурзький концерт №6, сі-бемоль мажор, BWV 1051, друга частина, 3/2, такти 50-60.



Третя частина циклу є яскраво танцювальною, швидкою жигою в розмірі 12/8, де, як і в Бранденбурзькому концерті №3, часто використано імітаційні прийоми. У цій частині вбачаємо паралелі вже не з традицією італійських

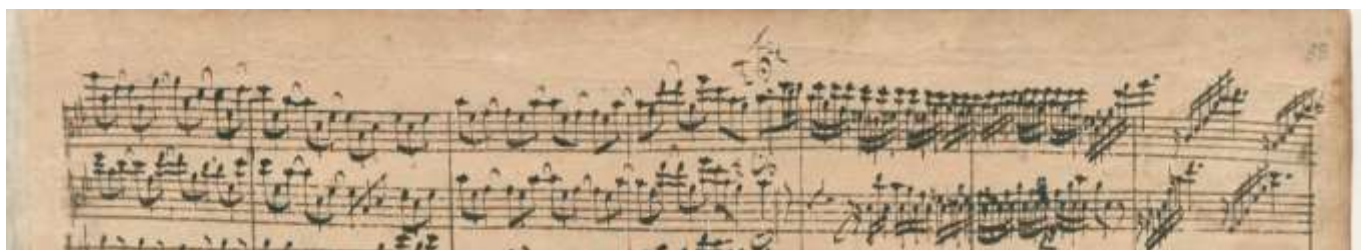
оперних арій, як це було в попередніх частинах (швидкій і повільній), а з жанром комедії дель арте, карнавалом. На противагу презентативному початку першої частини, де яскраво чуємо одразу обох солістів, тут спостерігаємо чітку структуру соло-тутті, до «змагання» альтів долучається віолончель, посилюючи ефект протиставлення, характерний для жанру кончерто гроссо.

Приклад 42. Й.С.Бах, Бранденбурзький концерт №6, сі-бемоль мажор, BWV 1051, третя частина, Allegro, 12/8, такти 7-13.



У середньому розділі частини спостерігаємо також яскравий віртуозний епізод у солістів, де Й.С.Бах використовує прийом прихованого двоголосся з органним пунктом одразу у двох альтів.

Приклад 43. Й.С.Бах, Бранденбурзький концерт №6, сі-бемоль мажор, BWV 1051, третя частина, Allegro, 12/8, такти 42-48.



Враховуючи те, що схожий прийом знаходимо і в його циклі «6 Сонат і Партит для скрипки соло», композитор «надягає» на альт «маску» скрипаля-соліста, однак в контексті його експериментальних пошуків в рамках циклу Бранденбурзьких концертів, ця роль трансформується радше в «маску» центрального актора камерної сцени, яку пізніше класична доба винесе на авансцену музичного театру.

Важливою тезою для розуміння унікальності феномену альтя є те, що звернення до нього композиторів доби бароко обумовлене необхідністю творчого експериментування, котрого вимагала тогочасна естетика. Вже з проаналізованих творів бачимо, що в рамках різних жанрових і різних стильових парадигм, альту були доручені найрізноманітніші «маски» - від актора загального плану до соліста на камерній сцені. Логічним буде таке запитання -

чим альт заслуговує особливої уваги в рамках цих експериментальних пошуків, та як він вирізняється із загального контексту концепції барокового універсалізму? На першу його частину ми вже знайшли частину відповідей у нашому дослідженні - альт займає середнє місце між скрипкою і віолончеллю за теситурою звучання, є надзвичайно сильно наближеним до людського голосу за частотним діапазоном, потребує особливої уваги та підготовки інструменталіста. Відповідь на друге запитання потребує певного заглиблення та розгляду прикладів концепції барокової універсальності в контексті як виконавської, так і композиторської практик.

З точки зору виконавської практики нам відомо, що велика кількість музикантів доби бароко зазвичай вільно володіли декількома інструментами, також доповненням до цього слугує приклад капельмейстерів, котрі щонайменше володіли струнним чи духовим інструментом та чембало (органом), на якому виконували партію басса континуо в інструментальних композиціях, операх, кантатах (А.Вівальді, А.Кореллі, Й.С.Бах та інші). Знаємо також, що сам Й.С.Бах під час виконання ансамблевих інструментальних композицій перевагу надавав струнним інструментам середньої теситури - зазвичай це був альт. З іншого боку нам відомі численні перекладення творів одного композитора іншим для відмінного від оригіналу складу виконавців, як-от: Чарльз Авізон - Доменіко Скарлатті, Й.С.Бах - А.Марчелло, Й.С.Бах - А.Вівальді та чимало інших. Враховуючи те, що виконавські склади могли змінюватися кардинально - струнний інструмент на орган чи клавесин і навпаки - соната для клавесину могла стати оркестровим концерто гросо, в певному сенсі не надто важливим було те, на якому інструменті виконувати музику, радше ціннішим було поєднання афектів, втілених у музичному дійстві та, відповідно, фінальне враженням, створене для публіки. Разом з тим, не можна сказати, що композиторам було байдуже, який саме інструмент виконує певну партію, адже, на відміну від попередньої доби ренесансу, коли ми вкрай рідко знаходимо позначки певних інструментів, ба більше - часто ми взагалі не бачимо інформації про інструменти, коли мова йдеться лише про підтримку вокальних партій в унісон, барокові композитори все частіше і частіше звертаються до чіткого зазначення повного інструментального складу. Знаковим є музичне новаторство Й.С.Баха, який «зухвало» посеред традиційного концерто гросо пише розгорнуту каденцію чембало (Бранденбурзький концерт №5), наче це повноцінний концерт лише для цього інструменту, чи вже описане «перевдягання» альту в «маску» соліста. Очевидно, що у кожній композиції барокові митці, як і сучасні, шукали втілення яскравого духу сучасної їм епохи, використовуючи усі можливі та наявні на той час засоби від вишуканих камерних звучань віол до монументальної величності органу. Поряд із розвитком та трансформацією стилів та жанрів, в добу бароко експеримент, як

пошук нового і все новішого способу виразити глибокі душевні переживання торкнувся і розвитку музичного інструментарію. Окрім розвитку інструментів скрипкової родини, з'являлися і нові інструменти (наприклад, гобой д'амур, вперше використаний Крістофом Граупнером (1683-1760) та вдосконалювалися старі. З трактату «Фундаментальна школа скрипкової гри» Леопольда Моцарта (1719-1787) знаємо про велике різноманіття віол, котрі були відомі автору на момент створення цієї праці, з чого робимо висновок, що велика кількість цих інструментів існували і за часів бароко. Характерно, що частина з цих інструментів швидко вийшла з вжитку (скрипки пікколо, «морська труба» з однією товстою жильною струною), а частина продовжила своє існування. Цікавим з примітки автора стосовно віолончелей, адже він зазначає, що часом вони різняться за розміром, а відтак - і за гучністю і тембром звучання. Існування багатьох варіантів одного і того ж інструмента вказує на те, що ще довго після здобуття скрипкою більшої за віоли популярності, вони, все ж таки, не зникли, а продовжили своє існування і у виконавській і у композиторській практиках. Творче експериментування продовжувалося, як цього і вимагала естетика епохи. У композиціях Й.С.Баха, його знаменитих «6 Сюїтах для віолончелі соло» знаходимо незвичну позначку п'ятиструнного інструмента, налаштованого по квінтах, яким імовірно було віолончель пікколо, або віола помпоза.

Приклад 44. Й.С.Бах, «6 Сюїт для віолончелі соло», Сюїта №6, Прелюдія.



Один із відомих виконавців течії історично-поінформованого виконавства, бельгійський скрипаль та диригент Сігізвальд Кьойкен (нар. 1944) озвучує припущення, що ця сюїта написана для інструмента, який за своїми габаритами був значно менше сучасної віолончелі, та був ближчим до скрипки, яку фіксували ременем чи сукном до шиї, подібно то того, як сучасні рок-гітаристи оперують своїми інструментами на сцені. На думку дослідника, саме слово “Violoncello” є індикатором використання цього меншого інструмента - «Violoncello da spalla», котрий за виразністю і швидкістю відкликання на утворення звуку, а відповідно і віртуозними можливостями не поступається навіть скрипці. В одній з реконструкцій, С.Кьойкен виконує на таких інструментах Брандербурзький концерт №3 Й.С.Баха, що створює кардинально інший погляд на організацію звукової тканини твору.

Приклад 45. С.Кьойкен з віолончелюю да спалла.



Розуміємо, що існування таких версій тільки підтверджує тези стосовно розповсюдженості творчого експерименту в добу бароко. Відповідаючи на другу частину запитання про унікальність альту у цьому великому експериментальному процесі зазначаємо, що на відміну від «масок» що їх здобули традиційні солюючі інструменти (скрипка, флейта, труба), альт з початку не привертає уваги композиторів і виконавців через акустичні особливості та наявні на той час нюанси виконавської практики. Проте, приклади «вдягання» на альт «масок» соліста є послідовними - від актора загального плану, котрому доручені побічні, пасторальні, звукозображальні ролі, мало-помалу йому доручають все серйозніші і серйозніші партії, від одного з багатьох учасників полілогу в рамках традиційного дійства типу грецької драми, чи карнавалу з великою кількістю масок, він підноситься до все більш персоніфікованого, осмисленого використання. Якщо в оркестрі Ж.Б.Люллі це додаткова барва фактури, а в мальовничій та звукозображальній музиці А.Вівальді - проміжний персонаж, то в інструментальних композиціях Й.С.Бах доручає альту «маску» соліста камерної вистави. Цей акторський потенціал альту згодом розвиватиметься, і композитори доби класицизму «одягнуть» на нього ще більш сольні «маски», а альт продовжить свій рух від актора давньогрецького хору до постаті драматурга, і навіть далі - за межі усіх «масок», стаючи узагальненим музичним символом - духом «маски», котрий може втілити кожному з них, в той же час не обмежуючись рамкою жодної.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арто Антонен. Театр і його двійник. Видавництво Жупанського. 2021. 280 с.
2. Брокетт О. Г., Гілді Ф. Г. Історія театру. Львів. 2014. 730 с.
3. Гейзінга Йоган. Homo ludens. К.: Основи, 1994. 250 с.
4. Годж С'юзі. Коротка історія мистецтва. пер. з англ. Павла Мигалія. Львів : Видавництво Старого Лева. 2023. 224 с.
5. Грабович Григорій. Тексти і маски. К.: Критика. 2005. 312 с.
6. Зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник. У 2 т. Т.2: Л-Я / ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга - Богдан. 2006. 864 с.
7. Катрич Ольга. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Київ-Дрогобич: Відродження. 2000. 100 с.
8. Катрич Ольга. Про логосну природу музичного виконавства (спроба філософсько-культурологічного осмислення). Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В Лисенка: Музикознавчий універсум. Львів. 2018. С. 90-100.
9. Клековкін О.Ю. Античний театр: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв I - V рівнів акредитації. К.: Артек. 2004. 208 с.
10. Клековкін О.Ю. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика. (Структурно-типологічне дослідження): Монографія. К.: Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І.К.Карпенка-Карого. 2002. 272 с.
11. Паві Патріс. Словник театру. Львів. 2006. 640 с.
12. Саврук Соломія. Театральність і театралізація у музичному виконавстві. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2014. Вип. 32. С. 120–134.
13. Софронова Л.А. Старовинний український театр. Переклад з рос. Львів. 2004. 336 с.

14. Фуко Мішель. Археологія знання / Пер. з фр. В.Шовкун. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи». 2003. 326 с.
15. Barbier Patrick. Farinelli Le castrat des Lumières. Grasset. Paris. 1994. 276 с.
16. Blades James. Percussion Instruments and Their History. Bold Strummer. 1992. 513 с.
17. Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "consort". Encyclopedia Britannica. 17 Feb. 2016. URL: <https://www.britannica.com/art/consort-music>. Accessed 25 August 2023.
18. Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "masque". Encyclopedia Britannica, 7 Sep. 2023. URL: <https://www.britannica.com/art/masque>. Accessed 11 September 2023.
19. Candace Ann Marles. Style and Structure in Antonio Vivaldi's *Il Giustino* (1724). University of Alberta. 1984. 296 с.
20. Currentzis Teodor. Teodor Currentzis & musicAeterna "Teodor Currentzis records Mozart's *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte* & *Don Giovanni*" (Official Trailer).
Режим доступу:
https://www.youtube.com/watch?v=UPvugVYv03c&ab_channel=TeodorCurrentzisVEVO
21. Descartes René. *Les passions de l'âme*. Paris: Henry Le Gras. 1649. 286 с.
22. Grove's Dictionary of Music and Musicians: Volume VII R-So, Fifth Edition, ed. by Eric Blom. Macmillan & Co. Ltd. 1954. 1016 с.
23. Helmholtz Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*, Second English Edition, translated by Alexander J. Ellis. London: Longmans, Green, and Co. 1885. 576 с.
24. Heriot Angus. "The Castrati in Opera". Secker & Warburg. 1956. 243 с.
25. Holman Peter. *Biber: The Mystery Sonatas* (PDF). Signum Records. SIGCD021. 2000. Режим доступу:
<https://web.archive.org/web/20161220100912/http://www.signumrecords.com/products/booklets/SIGCD021booklet.pdf>

26. Homans Jennifer. *Apollo's Angels: A History of Ballet* (1st ed.). New York: Random House. 2010. 672 с.
27. Kuijken Sigiswald. *Introducing the Violoncello da Spalla*. 02.04.2014. Режим доступа: <https://youtu.be/XD4kNY34AoE>
28. Mattheson Johann and Ernest C. Harriss. "Johann Mattheson's 'Der Volkommene Capellmeister': A Revised Translation with Critical Commentary." UMI Research Press. 1981. 920 с.
29. Moran Neil K. "Byzantine castrati". *Plainsong and Medieval Music*, Volume 11, Issue 2. Cambridge University Press. 2002. С. 99–112.
30. Mozart Leopold. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Oxford [Oxfordshire]; New York : University Press. 1985. 235 с.
31. Oreglia Giacomo. *The Commedia dell'Arte*. Hill & Wang. 1968. 158 с.
32. Prest Julia. *Dancing King: Louis XIV's Roles in Molière's Comedies-ballets, from Court to Town*. *Seventeenth Century*, 16 (2). 2001. С. 283–298.
33. Quantz Johann Joachim. *On Playing the flute*. Faber and Faber: London. 1966. 365с.
34. Rigden John S. *Physics and the sound of music*. *New York: Wiley*. 1977. 286 с.
35. Riley Maurice W. *The History of the Viola*. Ann Arbor, MI: Braun-Brumfield. 1980. 396 с.
36. Shunske Sato. *Sato on Brandenburg Concerto no. 3 in G major BWV 1048* | Netherlands Bach Society. 24.09.2020. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=v5INRyT3XYg&t=351s&ab_channel=NetherlandsBachSociety
37. Yôiti Suzuki, Hisashi Takeshima. Equal-loudness-level contours for pure tones. *The Journal of the Acoustical Society of America*. 1 August 2004; 116 (2): 918–933. URL: <https://doi.org/10.1121/1.1763601>