

**Міністерство культури України та стратегічних
комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Оркестровий факультет
Кафедра струнно-смічкових інструментів**

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

**«ЖАНР АЛЬТОВОЇ СОНАТИ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ
НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ЛЬВІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ :
МИРОСЛАВА ВОЛИНСЬКОГО ТА БОГДАНИ ФРОЛЯК»**

Виконала
Соляревич Уляна Володимирівна
студентка 2 курсу
заочної форми навчання
спеціальності 025 - Музичне мистецтво
Факультет оркестрових інструментів
профілізації: «Альт»

Науковий керівник
Назар Лілія Йосифівна
кандидатка мистецтвознавства, Ph.D
доцентка кафедри історії музики

Рецензент
Письменна Оксана Богданівна
кандидатка мистецтвознавства, професорка
завідувачка кафедри теорії музики

Львів – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Шляхи розвитку жанру альтової сонати в музичному мистецтві ХХ-го століття.....	8
1.1. Жанр сольної та ансамблевої альтової сонати на арені світового музичного мистецтва ХХ-го століття.....	8
1.2. Приклади звернення українських композиторів ХХ-го ст. до жанру альтової сонати та особливості втілення її різновидів у національній музичній культурі..	13
РОЗДІЛ 2. Альтові сонати в творчості Мирослава Волинського.....	18
2.1. Трагування альтового тембру М.Волинським.....	18
2.2. Особливості Сонати для альту і фортепіано оп.5	21
2.3. Сольна альтова соната ре-мінор М. Волинського 2023 року.....	34
РОЗДІЛ 3. Творчі пошуки Богдани Фроляк у сфері альтової музики.....	42
3.1. Звукообраз альту в творчості композиторки.....	42
3.2. Соната для альту і фортепіано “Пасторальна”Б. Фроляк.....	45
ВИСНОВКИ.....	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	63
ДОДАТКИ.....	70

ВСТУП

Актуальність дослідження. Поява доволі потужного численного альтового репертуару, зокрема, і в жанрах ансамблевої та сольної сонати впродовж XX-го століття постала проблематика дослідження цих жанрів для даного інструменту, оскільки саме вони становлять оригінальну та неповторну сторінку репертуару альтового інструменталізму. Вагоме місце у розбудові жанру альтових сонат посіли шедеври музики XX ст., серед яких твори М. Рegera, П. Гіндеміта, Б. Бартока, А. Хачатуряна, Д. Лігеті, Ф. Донатоні, Б. Ціммермана, Г. Бацевич, Г. Дімітрова, Б. Шеффера, Дж. Тер-Тетевосяна, С. Оганесяна, Г. Фон Ейнема, А. Хованесса та багатьох інших композиторів. Особливе місце серед панівних жанрів даного типу посідають композиції, створені і провідними альтистами-виконавцями XX-го століття— Р. Кларк, А. Бакса, Й. Боуена та ін., в творчості яких яскраво представлена ансамблева і сольна сонати.

І хоч звукообраз альту приваблював українських композиторів впродовж XX ст. у якості сольного, ансамблевого чи оркестрового інструменту, проте, жанр сонати в українській музиці отримав свій розвиток лише в другій половині XX ст. Серед українських митців, які зверталися до жанру альтової сонати — С. Орфєєв, Ю. Іщенко, В. Кирейко, С. Зажитько. Особливо плідно альтова соната представлена в творчості В. Бібіка, автор став автором аж чотирьох творів у цьому жанрі – Соната № 1 для альту solo op. 31, Соната № 1 для альту і фортепіано op. 72, Соната № 2 для альту solo op. 136 та Соната № 2 для альту і фортепіано op. 137. На зламі XX-XXI століть інтенції до створення альтових сольних та ансамблевих сонат виявили О. Яковчук, М. Волинський, Г. Гаврилець, О. Щетинський, Б. Фроляк, В. Птушкін, Б. Севастьянов. В українському музикознавстві спостерігається тенденція до вивчення даних жанрів не лише у загальній проекції світового чи національного контексту, але й у плані окремих композиторсько-

виконавських шкіл (харківської — Г. Косенко, О. Рощенко-Аверьянова; київської — О. Криса, тощо).

До жанру альтової сонати звертаються і львівські композитори. Мирослав Волинський у 80-х роках пише першу Сонату для альту і фортепіано op.5 та створює нове полотно у жанрі соло-сонати у 2023 році яскраво антимілітарного характеру. Одним з оригінальних у вимірі даного жанру постає і Соната для альту «Пасторальна» Богдани Фроляк, що порушує глибинну філософсько-екологічну тематику, вирішена в нових радикальних композиторських техніках. Саме аналіз цих сонат для альту львівських композиторів і ліг в основу даного дослідження. Адже, порівняно з іншими жанрами, ансамблева та сольна альтова соната — явище доволі рідкісне, проте, в панорамі розвитку світового музичного мистецтва — представництво українських митців в даному жанрі є цінним і оригінальним, хоч наразі недостатньо досліджене. Звідси виникає актуальна необхідність дослідити та проаналізувати дані композиції, які становлять нечисленну, проте, вагому лепту в розвиток національного альтового репертуару.

Мета роботи — дослідити розвиток жанру сонати для альту в українській музиці з локалізацією на альтові сонати Б. Фроляк та М. Волинського.

Завдання роботи :

- 1) прослідкувати етапи розвитку сольної та ансамблевої альтової сонати в європейській музичній культурі впродовж XX -го століття;
- 2) провести проекцію панорамного огляду розвитку даних жанрів в українському музичному мистецтві XX ст.:
- 3) визначити ступінь розвитку та динаміку жанру альтової сонати в українській музиці XX ст. та відтворити специфіку її різновидів;
- 4) здійснити комплексний аналіз сонат для альту М.Волинського: Сонату для альту і фортепіано та Сонату для альту solo;

5) проаналізувати у музикознавчому та виконавському плані «Пасторальну» сонату для альту і фортепіано Б. Фроляк.

Об'єкт дослідження – розвиток жанру сольної та ансамблевої сонати для альту в українській музиці ХХ століття.

Предмет дослідження – жанр альтової ансамблевої та сольної сонати в творчості львівських композиторів М. Волинського та Б.Фроляк.

Матеріал дослідження – сонати для альту Б.Фроляк і М. Волинського (рукописи).

Методологія даного дослідження спирається на *історіографічний метод*, який необхідний для встановлення історичної перспективи та проведення історичного дискурсу зародження, становлення розвитку ансамблевої та сольної альтової сонати у вимірі європейського континууму; *системний метод* дозволив структурувати жанрові різновиди альтових сонат та визначити їх місцев в українській музиці. *Структурно-семіотичний* необхідний метод необхідний для аналітичних спостережень над обраними творами українського альтового репертуару львівських композиторів другої половини ХХ століття.

Теоретична база дослідження. У роботі використано ряд наукових джерел, а також довідкової літератури відповідно до опрацювання даної теми. Так, основоположними стали дослідження, які торкаються жанру сонати та відповідно — жанрової проблематики загалом (Н. Горюхіної, Б. Сюти та ін.); специфіка жанру альтових сонат, його походження, розвитку в музичному мистецтві висвітлюються в роботах А. Зільбігер, А. Донінгтон, А. Дольментша та ін.. Важливою в плані дослідження є і література з музики ХХ ст., зокрема, присвячена розвитку альтової сонати в світовому контексті (В. Альтман, К. Бангертер, Б. Марто, Г. Вайс, У. Вірц, Я. Горбачевська, В. Городецький). Розгляд жанру альтової сонати в українській музиці базується на дослідженнях Г. Косенко, Н. Яковчук, М. Удовиченка, М. Дядюлі, О. Криси, М. Карапінки. Також використано матеріали, які стосуються

творчості М. Волинського (У. Возняк, Л. Назар) та Б. Фроляк (Б. Бебих, Ю. Воловчук, А. Єфіменко, Т. Поліщук та ін.).

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше було здійсненому комплексний, структурно-семантичний аналіз ансамблевих та сольних сонат львівських композиторів — М. Волинського та Б. Фроляк. Аналітичні спостереження над цими творами покликані збагативши український національний репертуар та світову панораму цікавими і непересічними альтовими сонатами, а також визначено їх місце в жанровій парадигматиці сучасної альтової музики: постмодерністичний зразок Сонати для альту і фортепіано ор.5 та антимілітарна соната-протест для альту соло М. Волинського, «Пасторальна» соната для альту і фортепіано Б. Фроляк, яка порушує актуальну для сьогодення екологічну тематику.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, основного розділу, висновків і додатків. Основна частина вміщує три розділи. РОЗДІЛ 1. «Шляхи розвитку жанру альтової сонати в музичному мистецтві ХХ-го століття» має два підрозділи, в яких розкривається означена тематика: підрозділ 1.1. «Жанр сольної та ансамблевої альтової сонати в музиці ХХ-го століття», де здійснюється панорамний огляд становлення та розвитку альтової сонати у світовому мистецтві та підрозділ 1.2. «Приклади звернення українських композиторів ХХ-го століття до жанру альтової сонати та особливості втілення її різновидів у національній музичній культурі», де відтворюється панорама жанрових типів альтових сонат, створених українськими композиторами.

РОЗДІЛ 2. присвячено «Альтовим сонатам в творчості Мирослава Волинського» і має три підрозділи, в яких розглядаються : підрозділ 2.1. «Трактування альтового тембру М. Волинським»; підрозділ 2.2. «Особливості Сонати для альту і фортепіано ор.5 до-мінор»; підрозділ 2.3. «Соната для альту

соло ре-мінор М. Волинського». В двох останніх здійснюється детальний структурно-семантичний та виконавський аналіз даних композицій.

РОЗДІЛ 3. має назву «Творчі пошуки Богдани Фроляк у сфері альтової музики», в якому розглядаються підрозділ 3.1. «Звукообраз альту в творчості композиторки» та підрозділ 3.2. «Соната для альту і фортепіано “Пасторальна” Б. Фроляк». Останній з них присвячено аналітичним спостереженням над Сонатою львівської композиторки Б. Фроляк.

Список використаних джерел містить 63 позиції. У додатку подані нотні приклади, схеми.

РОЗДІЛ 1.

Шляхи розвитку жанру альтової сонати в музичному мистецтві впродовж XX-го століття

1.1. Жанр сольної та ансамблевої альтової сонати в музиці XX-го століття.

Розквіт альтового мистецтва настає з початком XX-го століття в музиці, який можна окреслити «зоряним часом» і у плані композиторської творчості, пов'язаної не лише з творами композиторів-виконавців, але й зверненням тих митців, чия виконавська діяльність не має стосунку до інструменту. «Ця композиторська увага була пов'язана з появою значної кількості альтистів-віртуозів, чия виконавська майстерність дозволила розкрити цілу палітру виконавських можливостей інструменту» [2]. Багато композиторів у своїй творчості зверталися до цього інструменту, а такі митці як Пауль Гіндеміт та Бенджамін Бріттен, які були практикуючими альтистами, створили класичний альтовий репертуар у XX ст. Серед інших творців альтового репертуару слід назвати Макса Регера, Белу Бартока, Богуслава Мартіну, Ернста Блоха, Гію Канчелі, Криштофа Пендерецького, Тору Такеміцу — у їх творчому доробку присутні концертні твори для альту, а також низка ансамблевих та сольних сонат. До концертного бачення інструменту у своїй творчості зверталися також такі представники авангардових течій, зокрема, мінімалізм, як Еліот Картер, Моріс Фелдман та інші митці.

Жанр альтової сонати зародився і активно побутував ще в епоху віол в період розвитку інструменталізму в добу бароко. Однак, з плином часу, в період класицизму та романтизму цей жанр практично зникає з видноколу, хоч альт є незмінним учасником ансамблевих, симфонічних та оперних жанрів. З новою силою та інтенсивністю він починає щораз більше поширюватися в композиторській практиці у XX-му столітті. «Серед причин такої активності насамперед варто вказати неокласичні тенденції, які ознаменували відродження багатьох жанрів минулих епох. Разом з тим, альтова соло-соната, отримавши

численні прочитання композиторів - представників різних національних шкіл та мистецько-естетичних напрямків, виступила у різноманітних амплуа. І як перемодельована барокова соло-соната (пов'язана насамперед з відродженням та адаптацією досягнень барокової музики та творчості Й.С. Баха), і як спадкоємиця принципів сонатності доби класицизму, і як відгомін багатолікої романтичної сонатності, приходячи і до яскравих модерністичних авангардових інваріантів у даному жанрі» [2]. Тут яскравим прикладом постають альтові сонати М.Регера, який був одним з речників необарокових тенденцій на зламі XIX-XX століть. Дослідники альтового мистецтва, в тому числі розвитку жанрів ансамблевої та сольної сонати до XX століття (М.Райлі, Ф. Цайрінгер, М.Вільямс, М.Карапінка, М.Купріяненко) відзначають лише поодинокі звернення до цих жанрів, натомість левина частка даного типу альтового репертуару припадає власне на XX століття, не послаблюється увага до альтових сонат і в XXI столітті.

Таким чином збільшується і кількість досліджень даного жанру (серед українських дослідників назвемо А.Городецького, Я.Горбачевську, М.Карапінку, А.Селещук). Так, Я. Горбачевська, досліджуючи альтову сонату XX ст., виділяє кілька періодів становлення і розвитку цього жанру у світовій музиці [6,7]. Насамперед, це твори П. Хіндеміта, який у жанрі альтової сонати створив декілька композицій, які поєднав у цикли: перший складається з Сонати для альту і фортепіано №1 та соло Сонати №2 (1919); другий цикл включає дві Сонати для альту соло №3 (1922) і № 4 (1923) та Сонату для альту і фортепіано №5 (1922); третій цикл створений у американському турне напередодні еміграції поєднує Сонату для альту соло (№6) без опусу (1937) та Сонату для альту і фортепіано - №7 - (1939). Значну увагу цим сонатам присвятила у дисертаційному дослідженні М.Карапінка [17]. Започатковуючи цей жанр у XX ст., композитор працює в ньому впродовж 20-х років XX століття. Ансамблева соната представлена доволі потужним корпусом композицій.

Незаперечний інтерес викликають і сольні сонати, до жанру яких звертаються французька композиторка Марсель Соланж, німецькі композитори Еміль Бонке (цикл з трьох соло-сонат для скрипки, альту і віолончелі op.13, в якій альтова соната значиться під №2), Гюнтер Рафаель (три сонати для альту-соло); мексиканський композитор Хуліан Карілло, англійський композитор Бенджамін Франкл. Так, 20-30-ті роки XX-го століття стають становчим періодом формування жанру.

Новий етап у розвитку жанру настає у 30-ті роки XX-го століття. Тут представлено твори чеських композиторів (Павло Борковець та Йозеф Шрайбер); скандинавських композиторів: шведського митця Аке Уддена, датського композитора Ганс Леерінк, який дав своєму твору програмну назву - Sonata Hebraica (1937), що стала відгуком на страшні поневіряння єврейського народу у часи нацизму. Цікаво, що в подальшому сонати для альту переважно тяжітимуть до втілень концептуально-філософського та медитативного змісту, що, вочевидь, було продиктоване специфічним «суб'єктивним» характером тембру інструменту. «Пишуть сонати для альту і американські автори: знаменитий джазмен і композитор Джон Барроуз, автор мюзиклів і кіномузики Нормен Казден, які збагачують альтові композиції новими мюзиклово-джазовими інтерпретаціями. Англійська композиторка Елізабет Лютієн або Лаченс представляє авангардову експериментальну соло-сонату для альту op.5 № 4» [2]. Фактично, кожне нове десятиліття приносить не лише низку нових композицій, але і оновлення тенденцій у даних жанрах.

Так, «наступним періодом у розвитку жанру стає середина XX-го століття – 40-50-ті роки, які позначені важкими історичними колізіями – розгулом тоталітарних систем в Європі та Другою світовою війною. Такі важкі стресові соціально-культурні катаклізми та часто неможливість зарадити здавалось би повсюдному хаосу викликали у митців потребу самозаглиблення, пошуків виходу

та порятунку у глибоко екзистенційному просторі. Якнайкраще таким потребам відповідав альт та один з найвищих у камералістиці жанрів – соната. І саме альтова соло-соната стане однією з етимологічних філософсько-медитативних опор в жанровій парадигматиці сольної інструментальної музики середини XX ст” - зазначає Я. Горбачевська [7]. Серед композиторів, які працювали в жанрі альтової сонати можна виділити наступних - це «американський композитор єврейського походження Роджер Геб, знаменитий австрійський додекафоніст чеського походження Ернст Кршенек, угорський композитор і музикознавець Шандор Ємніц, представник румунської музики Пауль Констатінеску, словацький композитор Франтішек Сухий, шотландсько-чеська композиторка Джеральдіна Томсон-Муха, які представили соло-сонати для альту» [2]. У жанрі ж ансамблевої альтової сонати активно працювали Арнольд Бакст, Йорк Боуен, Ребекка Кларк, які були одночасно відомими альтистами-виконавцями. Часто в цих сонатах спостерігається не лише медитативно-екзистенційні мотиви, але й порушуються гострі драматично-трагедійні теми.

У післявоєнні роки альтова соната приваблює митців різних естетичних спрямувань та уподобань, розширюючи не лише «національні межі» свого існування, але й демонструє широку панораму застосування сучасних композиторських технік, які активно апробуються в зоні альтової музики в цілому, відповідно — у сонатах. Так, до цього жанру звертаються німецькі композитори Юліус Вайсман та Йоганес Дріззелер, австрійський композитор-поліфоніст та адепт церковної музики Йоган Непомук Давид, швейцарський митець Вальтер Єсінгхаус, який створив чимало камерної музики, включаючи ряд творів для віолі д'амур, яку активно намагався повернути на виконавську арену. Як зазначає Я. Горбачевська «загалом у альтовій музиці, яка впродовж XX ст. репрезентувала велетенську множинність жанрових різновидів, є знакові, епохальні композиції, значення яких часто стає доленосним загалом для мистецтва. До одного з таких

відноситься останній твір Б. Бартока - Концерт для альту з оркестром. І учневі З. Кодая та Хубая — американському композитору угорського походження Тібору Серлі належить честь порятунку, доопрацювання та оприлюднення цього шедевр. Автор величезної кількості творів різних жанрів, Т. Серлі присвятив альту кілька вагомих композицій: величний in memoriam “Rhapsody on Folk Songs Harmonized by Béla Bartók” для альту з оркестром (1946); дві композиції для альту соло - програмний твір “David of the White Rock” (“Давид на Білій Скелі”) та “Sonata in Modus Lascivus” (1948)» [7].

Інтерес до жанру альтової сонати не зникає в творчості композиторів багатьох країн до сьогодні. «Друга ж половина XX ст. принесла ще більш цікаві та оригінальні композиції у жанрі альтової сонати у творчості Ф. Донатоні, Б. Ціммермана, Г. Бацевич, Г. Дімітрова, А. Хачатуряна, Дж. Лігеті, Б. Шеффера, Дж. Тер-Тетевосяна, С. Оганесяна, Г. фон Ейнема, А.Хованесса, М. Кугеля та ін.» [У] . Значно зросло зацікавлення даним жанром у композиторів позаєвропейського кола, яке представляє численна плеяда представників латино-американської, австралійської, ізраїльської, китайської, японської музики. Так, «фактично відроджений у XX ст. жанр альтової сонати виказує багатство і оригінальність не лише композиторських вирішень, а й мовно-стилістичне розмаїття, проектуючи шляхи його розвитку в майбутньому. Цей жанр знаходить особливе затребування і у другій половині століття, насамперед, у вимірах окремих національних шкіл, виявляючи інтенсивні неофольклорні тенденції та специфічні ментальні пріоритети, які виступають у співдії з численними авангардовими техніками, відкриваючи нові шляхи осмислення сонатності, зокрема, в альтовому репертуарі» [2]. Не залишилась осторонь і українська національна школа, яка внесла своє оригінальне слово у жанр альтової сонати.

1.2. Приклади звернення українських композиторів XX-го століття до жанру альтової сонати та особливості втілення її різновидів у національній музичній культурі.

Чи не всі дослідники вітчизняного альтового репертуару відзначають яскраву та широкозакроєну палітру композиторських звернень до цього інструменту. Одним з адаптованих різновидів українськими митцями став і жанр альтової сонати. «Її першими зразками можна вважати твори, написані у 1970–1980-ті роки. Це Соната для альту і фортепіано одеського композитора Серафима Орфеева (1974); створена у тому ж році київським автором Олександром Яковчуком одночастинна Соната-поема для альту і фортепіано. У 1980-ті роки написано Сонату для альту і фортепіано львівського композитора Мирослава Волинського, дві Сонати київських композиторів: Соната № 1 у двох частинах Юрія Іщенка та Соната Ганни Гаврилець (обидві для альту і фортепіано). У 1985 році з'являються Соната для альту solo харківського композитора Олександра Щетинського, а в 1988 році – Соната для альту і фортепіано київського композитора С. Зажитька. 1990-ті роки були ознаменовані появою Сонати для альту і фортепіано «Пасторальної» львівської композиторки Богдани Фроляк та Сонати № 2 для альту і фортепіано у чотирьох частинах Юрія Іщенка» - зазначає у своєму бакалаврському дослідженні У. Возняк [2].

Валентин Бібік – представник українського шестидесятиництва - став автором чотирьох творів у цьому жанрі. Так, Соната № 1 для альту solo op. 31, написана композитором у 1977 р., Соната № 1 для альту і фортепіано op. 72 – 1988 року, Соната № 2 для альту solo op. 136 була створена у 1999 р., а Соната № 2 для альту і фортепіано op. 137 з'явилася на межі тисячоліть у 2000 році. В останнє десятиліття, на зламі XX-XXI століть з'являються альтові сонати ще двох харківських композиторів: Соната для альту і фортепіано «Пам'яті Д. Клебанова»

Володимира Птушкіна, написана у 1995 році та «Соната-поема» для альту і фортепіано Бориса Севастьянова 2003 року.

Низку творів для альту написав Ю. Іщенком, а саме, він є автором трьох Сонат для альту і фортепіано (1983, 1995, 2012). Йому належить також «Елегія» для альту і фортепіано (1983), «Бурлеска» для скрипки і альту (1993), Маленька партита No 8 та «Легенда» для альту соло (2003). Вагомий внесок у розвиток альтового репертуару зробила і Ганна Гаврилець, створивши Сонату для альту і фортепіано (1988), яка стала одним зі знакових творів українського альтового репертуару.

Далеко не всі з цих творів наразі отримали наукове осмислення та були піддані аналітичним спостереженням. Цікаво, що українські музикознавчі праці в аспекті вивчення саме альтового репертуару локалізувалися на відповідних композиторських школах.

Так, харківську школу репрезентують кілька композиторів у даному аспекті. Одним з найбільш яскравих представників у даному жанрі став Валентин Біб'їк, що презентує саме харківську композиторську школу. Альт у його творчості представлений двома Сонатами – ор. 31 (1977) для альту solo та ор.72 (1988) для двома сонатами для альту і фортепіано. «Окрім того, композитором написано Концерт-симфонію для скрипки, альту та камерного оркестру (ор. 61, 1986), «Елегічну музику» для солюючого альту та фортепіано з симфонічним оркестром (ор.77, 1990). В останні роки життя композитор також звертав увагу на цей інструмент і написав ще дві сонати – Соната № 2 ор.136 (1999) для альту solo, Соната No 2, ор. 137 (2000) та «Recitativo для альту solo» - зазначає М. Удовиченко [42, С. 29].

В. Птушкін присвятив Сонатою для альту та фортепіано пам'яті свого викладача Дмитра Клебанова. «Вміло використані В. Птушкіним різноманітні види техніки альту (подвійні ноти, гра у високих позиціях, досить складні ритмічні

угруповання, епізоди з використанням серіальної техніки, тощо) роблять альтову Сонату своєрідним маніфестом того, як композитор розуміє і відчуває альт і сучасний рівень виконавства на цьому інструменті. Соната доволі цікава і має зайняти гідне місце в сучасному альтовому репертуарі» [42, С. 29].

Альтовим сонатам у розрізі розгляду оригінальних моделей даного жанру присвячено окремий розділ у дисертаційному дослідженні Г. Косенко, яка зазначає, що «Соната для альту і фортепіано оп. 72 В. Бібіка, що репрезентує монологічну симфонізовану модель жанру, де виокремлюється домінантно-драматургічне начало, основане на лірико-медитативному типі висловлення, що реалізується у формі проміжній між двочастинним циклом та одночастинною сонатою-поемою» [24].

Посилаючись на дослідницю, зазначимо, що соната «Пам'яті Д. Клебанова» В. Птушкіна репрезентує діалогічну концертну модель жанру з виокремленням програмної ідеї «двосвіття» – образ автора музики та образ об'єкту спогадів. Соната-поема для альту і фортепіано Б. Севастьянова являє собою пряме втілення одночастинної поемної камерної моделі засобами сучасного композиторського письма (розширена тональність з фрагментарним використанням дванадцятитонових рядів)» [2].

Як підкреслює Г. Косенко, стосовно альтової сонати, то «її еволюційна динаміка в період XVIII–XX століть привела до закріплення двох основних видів – монологічного та діалогічного, а у сфері стилістики – до двох моделей – консервативної (нормативної) та анормативної (за М. Карапінкою)» [17]. У даній дисертації зазначено, що всередині цих родових груп, котрі об'єднуються за ознаками мови та стилістики, виникають і такі класифікаційні опозиції, як: програмність та непрограмність; монументальна концертність та камерність; орієнтація на драматургію чи на композиційну «схему»; моно- та поліжанровість (синтези сонати з концертом, сюїтою, концертною п'єсою, поемою); соната-цикл і

одночастинна соната-поема; сольна й ансамблева соната; домінантно-альтова та домінантно-фортепіанна соната» [17].

Здійснений історіографічний дискурс відносно розвитку та становлення жанру українських альтових сонат, перші зразки яких з'явилися у 70–80-ті роки ХХ-го століття (Сонати для альту і фортепіано С. Орфєєва, М. Волинського, Ю. Іщенко, Г. Гаврилець, С. Зажитька, Соната-поема для альту і фортепіано О. Яковчука, Соната для альту solo О. Щетинського та ін.) доводить інспірацію вітчизняних митців даною тембральною площиною. Репрезентація «трьох основних семантичних моделей жанру в їх індивідуально-стильових інтерпретаціях: монологічну симфонізовану – Соната для альту і фортепіано op. 72 В. Бібіка, діалогічну концертну – Соната для альту і фортепіано «Пам'яті Д. Клебанова» В. Птушкіна та поемну камерну – Соната-поема для альту і фортепіано Б. Севаст'янова» не вичерпує видового потенціалу даного жанрового різновиду. Слід згадати і Сонату для альту і фортепіано e-moll (1997) Віталія Кирейка, в якій митець постає «послідовником класико-романтичних традицій українського музичного мистецтва з інтенсивною опорою на фольклорні джерела, сприяючи розвитку альту як сольного інструмента, збагачуючи його репертуар» - зазначає М.Карапінка [17].

Сучасні композитори України вже традиційно приділяють у своїй творчості значну увагу альту і як сольному, концертному інструменту, і як одному із важливих учасників різноманітних ансамблів. Серед таких відомих нині композиторів, що пишуть для альту, варто згадати Олександра Щетинського, Золтана Алмаші, Сергія Пілютікова. У 2010 році композитор Олександр Яковчук завершив роботу над сонатною тріадою, до якої ввійшли Соната-поема для альту і фортепіано, Соната-фантазія для скрипки і фортепіано, Соната-рапсодія для віолончелі та фортепіано. Такий підхід тріадичних сонат знаходимо у інших композиторів, зокрема, у А.Хачатуряна [36]. «Створення циклу охоплює великий

проміжок часу, немов обіймає ціле життя людини-митця – від юнацьких щасливих мрій альтової сонати крізь вишукану елегантність Сонати-фантазії для скрипки до високої трагедійності віолончельної Сонати-рапсодії» - зазначає Н. Яковчук [43, С. 27]. Задум написання альтового твору виник в автора після прочитання «Слова о полку Ігоревім» – видатної пам'ятки давньої писемності. Поетичність цих рядків, присутній у них дух звитяги емоційно вплинули на композитора і дали поштовх для творчих пошуків. Соната-поема для альту і фортепіано О. Яковчука – одночастинний твір, сповнений юнацького запалу, твір, що полонить слухача натхненністю романтичних образів. І якщо Соната для альту solo О. Щетинського (1985), Соната «Пасторальна» для альту і фортепіано Б.Фроляк (1994), Соната № 1 О. Гнатовської (1994) — знаменують останнє десятиліття XX ст., то Соната-поема для альту і фортепіано (2003) Б. Севастьянова (2003) та написана через 20 років у 2023 соло-соната для альту М. Волинського — репрезентують бачення даного інструменту вже у новому тисячолітті.

РОЗДІЛ 2

Альтові сонати в творчості Мирослава Волинського

2.1. Тракткування альту Мирославом Волинським.

Розуміння музики за словами сучасного львівського композитора Мирослава Волинського полягає насамперед у відношенні до неї: «Для мене музика це не ноти і навіть не звуки, а думки, емоції, почуття виражені музичними засобами. Тому в моїх творах годі шукати якихось особливих музичних засобів чи кохування звуковими ефектами, а головну увагу звертати на зміст і емоційний стан, які тут закладені. Звичайно сучасний композитор повинен знати будь-які музичні засоби і з однаковою легкістю застосовувати сонористичні чи алеаторичні засоби, як і енгармонічні модуляції чи фугу. Поганих засобів не існує. Головне — відчуття смаку і вміння вибрати той чи інший засіб до певної музичної ситуації» [4, С.1]. Такі постулювання щодо загальномузичної творчої інтенції розвиваються композитором і відносно вибору інструментарію та відношення до інструментів. «Я ніколи не трактував альт, як суто ліричний чи меланхолійний інструмент здатний виконувати лише малорухливі мелодії. Я вважаю, що в альті достатньо експресії, щоб виразити будь-які почуття. Співвідношення альт-фортепіано, це не просто мелодія з супроводом, а діалог рівноцінних інструментів, які не поступаються один одному в важливості» - підкреслював композитор у передмові до Сонати для альту і фортепіано.

Даний інструмент представлений у різних оркестрових жанрах, а також як солюючий у оперній та сценічній творчості. У творчому доробку М. Волинського є дві сонати для альту, хоча їх і відділяє 30-літня відстань, вони мають деякі спільні риси: обидві вони тричастинні, і крім того кожна має лейттему, яка розвивається протягом цілої сонати, що наближає їх до монотематичних творів, хоча тільки частково. Форма кожної Сонати визначається змістом, який в них закладений. Це

тричастинний традиційний сонатний цикл, побудований по принципу контрастних частин: швидко — повільно - швидко. Причому кожна частина має свої внутрішні темпові зміни. Однак, кожен з творів наділений яскравим індивідуальним образним змістом, ідеями, характерами.

Важливим показником трактування альтового тембру можна вважати і камерно-ансамблеві композиції М. Волинського, зокрема, струнний квартет та фортепіанний квінтет. Програмний струнний квартет «Спогад про гори» та «Молитва» для скрипково-альтового дуету демонструють яскраві сольні якості цього інструменту. Не менш вагомою є партія альтів та їх сольні епізоди у симфонічній поемі «По дорозі в Казку» за драмою О. Олесея. Безперечно, що в тілі оркестрової маси альт виконує різноманітні функції, хоч переважно, йому належить лірично-меланхолійна або філософсько-медитативна тематика. Це спостерігається в концертах для різних інструментів з симфонічним оркестром.

Чи не увсіх кантатно-ораторійних полотнах альт виконує не лише роль оркестрової барви, але виступає у сольній чи ансамблево-солюючій якості. Такими прикладами можуть слугувати кантати «Веселка» на слова С. Цвейга, «Нам ще жити» на сл. А. Волинської, «Стоїть в селі Суботові», «Чернець» та «Подражаніє Осії» на сл. Т. Шевченка, «Русланові псалми» на сл. М. Шашкевича, «Акафіст до Теребовлянської ікони Божої Матері» сл. Пресвітера Назарія, «Господні терези» сл. Н. Лівицької-Холодної. В потужних монументальних ораторіях - «Мойсей» на слова Івана Франка, «Totus Tuus» на слова папи Івана Павла II, «Я тебе кличу» на слова Митрополита Андрея Шептицького альт, очевидно відіграватиме власну тембральну роль. Наприклад, у сцені з останньої ораторії, яка розповідає про врятованого А. Шептицьким від нацистів єврея виступає клезмерська капела, в якому крім скрипки і наділений солюючими функціям альт. Супроводжує він і «Колискову» Матері Митрополита, відповідаючи своїм м'яким та проникливим тембром меццо-сопрановій розповіді-медитації [31].

Само собою, що на сторінках оперних партитур композитора альт займає своє почесне місце. Вже в одній з перших опер «Лісова пісня» за текстами Лесі Українки особливо у пейзажних звукописних оркестрових сценах альт матиме сольні фрагменти, також він супроводжуватиме чимало персонажів опери. Традиційно, що й у інших операх - «Одержима» на слова Лесі Українки, «Данило Галицький» слова Романа Горака та Анни Волинської, «Івасик-Телесик» — опера для дітей, слова Олександра Олеся та Анни Волинської, «Пророк» за п'єсою Володимира Винниченка та переробленою на оперу симфонічну поему «По дорозі в Казку» слова Олександра Олеся чимало альтових соло. Загалом, композитор тяжіє до масштабного, пловнозвучного, іноді навіть переобтяженого оркестрового письма пізньоромантичного зразка вагнерівського типу, тому альт набирає у композитора яскравих експансивно-драматичних, а не лише лірико-медитативних якостей. Часто застосовує композитор і радикально характеристичну тембралістику, різноманітні сонорні ефекти тощо. Проте, наявність двох Сонат - ранньої для альту і фортепіано ор.5 та однієї з останніх – для альту соло 2023 року з різницею більше як у 35 років викликає особливий інтерес щодо трактовки звукообразу альту у творчості композитора.

2.2. Особливості Сонати для альту і фортепіано ор.5 М. Волинського.

Серед альтових сонат українських композиторів, звернення до жанру яких почалося лише у другій половині XX століття, приблизними ровесницями Сонати для альту і фортепіано львівського композитора М. Волинського можна вважати три твори - У 1985 році з'являються Соната для альту solo харківського композитора О. Щетинського, а в 1988 році – Соната для альту і фортепіано київського композитора С. Зажитька та Перша соната для альту і фортепіано В.Бібіка, написана у тому ж 1988 році. Зазначимо, що це один з ранніх творів композитора, однак він у великій мірі відобразив його світоглядні засади та пріоритети композиторських інтенцій. Соната написана в трьох частинах і

представляє досить складну, драматургічно-насичену композиційну модель даного жанру. Розглянемо цей сонатний цикл.

Перша частина Сонати - *Allegro energico* написана у складній сонатній формі з дзеркальною репризою. Відкриває Сонату фортепіанний вступ (1- 4 такти), який можна вважати епіграфом до всієї композиції. Він побудований на широких ходах октавами у обидвох руках, які накладаються нерегулярно одна на одну. Підкреслена хроматизація низхідного ходу у басах надають драматично-загрозливого характеру. Малосекундові ж ходи у правій руці побудовані як інтонації зітхання—*sospirato*. Динамічна напруга та зростаюча хвиля від *mf* до *f* викликають враження важкого поступу, і вступ набирає рис трагедійно-ораторський забарвлення. Тут можна говорити і про палкий романтичного характеру заклик (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 1).

Головну партію починає альт, на фоні якого фортепіано розіграє постійно змінні біжучі низхідні пасажі шістнадцятими. Вони творять буремно-пульсуюче тло, що перемежовується-підкріплюється глибокими відгомонами басів (напротивагу низхідним блискавичним пасажам правої руки, басова лінія має висхідне спрямування). Так само рвучко і активно починається монологічна схвильована розповідь альту, що підкріплюється октавною апподжіатурою (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 2). «Імпульсивність мелодично-інтонаційної будови підкреслюється крапкованим ритмом та висхідним ходом на кварту догори у першій фразі, друга ж секвентно повторює цей риторичний вигук, драматизм якого підкреслюється саме до-мінорною тональністю. Проте, цей до-мінор можна трактувати досить умовно. Композитор користується принципом розширеної тональності і перманентного модуляційного процесу, де відхилення і модуляції починаються буквально з першого такту, не маючи традиційного розв'язання в стійкі акорди. Перша нисхідна секундова інтонація в подальшому стане матеріалом для будови тем в інших частинах, тобто вона є монотемою. Перше

речення закінчується не традиційною домінантою, а акордом подвійної домінанти (один такт до цифри 1)» - зазначає у своєму дослідженні У. Возняк. Подальше розгортання Г.П. саме в гармонічному плані відзначається нестійкістю і тональними блуканнями (друге речення починається в умовно-домінантовій тональності — секундова інтонація в фортепіано починається на тритон вище від першого речення і опирається на нонакорд V ступеня — g-h-d-f-as (цифра 1). Після чого тема приходить в паралельну до головної тональність Es-dur (в другому такті ц. 2). Однак, монотонне дотримання руху низхідними послідовностями 16-ми у правій руці партії фортепіано — цей механічний однотипний рух з одного боку стримує промову альту, з іншого, немов колесо, розкручує енергію. Секвенційний розвиток, нагнітаючи напругу, врешті розряджається появою нового блоку тем та різкою зміною динаміки. Їх розділяє початковий лейт-вигук перед початком цифри 3. (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 3). Тут спостерігається тяжіння до «імпульсивного романтичного вислову, що підкреслюється складною перевантаженою акордикою у партії фортепіано на зразок брамсівських експансивно-вибухових, сповнених пристрасті, полум'яних промов» [2].

Зона сполучної партії - С.П. доволі об'ємна і починається з цифри 3. Вона характеризується тихою динамікою - *p* та побудована на новому з чітко підкресленим пунктирним ритмом тематичному матеріалі. Мимоволі згадуються розлогі напружені брамсівські теми — складні, насичені секвенціями, варіантними видозмінами, з тонально-гармонічною нестійкістю. Ця С.П. також проходить ряд відхилень і тональних співставлень, вибудовуючи наступну доволі химерну послідовність, яка рухається дієзним рядом тональностей, раптово перестрибуючи в бемольний з різницею у вісім знаків (7 дієзів + 1 бемоль):

C-dur / E-dur / A-dur / Cis-dur / F-dur / B-dur

Остання тональність є паралельною до мінорної домінантової с -moll'ю - g-moll, в якій і з'явиться побічна партія — П.П., яка в свою чергу ділитиметься на

дві окремішні П.П. - П.П.₁ та П.П.₂. Перша П.П.₁ має форму періоду, як і Г.П. і починається з цифри 4. Образно-виразовою сферою цієї теми є мелодизована кантиленність, що відображає ліричний медитативний роздум, однак, доволі широкого діапазону. У партії альту мелодична лінія відзначається ходами на широкі інтервали - ч.8, м.7, в.7, в.6, що надає їй розлогої перспективи. Проте, навіть наближаючись до аріозно-романсового типу мелодизму, композитор не позбавляється характерної для власного стилю дисонансності. Так, малосекундові ходи пронизують собою мелодизм, надаючи йому нестійкості. Велика роль належить і міжтактовим синкопам, які стають основним ритмічним модусом альтової мелодії, хоч згодом метро-ритміка вирівнюється, проте, час від часу синкопи з'являються і не лише у партії альту (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 4).

Фортепіанний супровід імітує арпеджіований тип викладу, однак дуже заповільненого — рух арпеджій четвиртинками, а басова опора утримується на цілий такт цілими нотами. Так, на цей спочатку утриманий, а далі малорухомий бас накладаються акорди у висхідном порядку, створюючи враження «заповільненого» розосередженого арфового супроводу. Знову композитор пропонує доволі химерний тональний план, наприклад, п'ята цифра починається з H-dur, хоч попередньо відбувалися чергування-співставлення різних акордів. При такому хисткому супроводі медитативна розлога мелодична лінія альту і надалі не виходить за межі драматичних відчуттів.

З сьомої цифри починається друга побічна партія — П.П.₂. Вона більш жвавого характеру, який досягається за допомогою руху у партії фортепіано вісімковими тріолями. Згодом цей тип руху переходить у партію альту, який поступово разом з партією фортепіано ритмічно ущільнюють фактуру, приходячи до руху шістнадцятими. Варто підкреслити і специфічну діалогічність між голосами альту та фортепіано. У цифрі 8 наступає Заклучна партія — З.П., яка побудована на тематичному матеріалі Г.П. (майже повністю дублюється з

фактурним варіантом початку Експозиції). Хоча тут підсилені дзвонові низькі удари в басу фортепіанної партії. Таким чином перший розділ сонатної форми набуває обрамлення, чим композитор досягає своєрідної аркоподібності. Проте, запрограмований в Експозиції ефект змінності-текучості, певної незавершеності знову підкреслюється гармонічним блиманням-миготінням. В послідовностях нестійких переважно альтерованих акордів, посеред хроматизованої фактури виринають консонантні тризвуки або їх обернення, наприклад, такою є поява соль-мінорного тризвуку, який знову поглинається еклектичним, досить строкатим звуковим протоком, оскільки можна визначити навіть тяжіння до полігармонічних та поліладових накладань, які утворюються між лініями альту і фортепіано.

Таким чином постає наступна конструкція Експозиційного розділу, де головна увага зосереджена на двох побічних партіях, які в сумі займають 40 тактів, майже вдвічі більше від Г.П., натомість непропорційно виглядають сполучна і заключна партії, значно менші за розмірами:

Вступ	Г.П.	С.П.	П.П. ₁	П.П. ₂ —	З.П.
4 такти	22 такти	2 такти	12 тактів	28 тактів	8 тактів

Постійна змінність та власне розробковість ускладнюють вододіл між Експозицією та Розробкою, хоч композитор доволі точно структурує музичний матеріал та його архітектоніку за поділом на цифри. Отож, з нової цифри 9 введенням різких інтонацій, побудованих на слізних зітханнях - низхідних секундових ходах починається Розробка. Тут постає «спотворене», болісне обличчя головної партії, від якої залишаються тільки окремі інтонації. Вони час від часу перериваються вторгненням елементів другої П.П. з супроводом тріолей, але в дуже далеких тональностях, такх як *cis-moll* чи *fis-moll* Зрештою ця партія перемагає, майже зовсім витісняючи головну. «З боку гармонії всіляко обминаються тональності, які були в експозиції (*e-moll*, *es-moll* з несправжнім басом на VI ступені). Така тонально-гармонічна нестійкість підкреслює загальну

тривожність: тремолоючий супровід у партії фортепіано, ще більш розширені та хроматизовані ходи в мелодичних інтонаціях альту, спотворені ланцюги біжучих тріолей у обидвох партіях з переважно низхідним напрямком руху» [2]. Зрештою, динаміка здійснюється до *ff*, у партії альту, розірвані в широкому діапазоні фрази якого досягають найвищу точку цього розділу - «мі-бемоль» третьої октави.

Наступні розділи Розробки відтворюють чергування окремих епізодів. Так, у цифрі 12 — переважають чергові зриви при проведеннях окремих різних елементів Г.П. в контрапунктичних переплетеннях у різних регістрах, зокрема, між партією альту та фортепіанними басами. Напруга зростає у нагромадженні нестійких гармоній та акордовій фактурі в альту. Це перша кульмінаційна зона, яка припадає на цифру 13. За кожною цифрою композитор здійснює потужні динамічні хвилі від *pp* до *ff*. Зазначимо, що обидва інструменти, взаємно розширюючись в діапазоні та регістрово віддаляються, діаметрально розрощуючи фактуру. В цифрі 14 кульмінація розгортається ще з більшою силою, проте, буквально у третьому такті настає зрив у *pp*. Загальна теситура фортепіанної партії, ніби знесилена, опускається в найбільш темний низький регістр, де рухається звуками *e-as-c* — по збільшеному квартсекстакорду, що надає цьому «бурмотінню» загрозливого характеру, в той час як у партії альту проходять шістнадцятками перегравання октавами. Викладом октавами, але тепер уже в басах фортепіано половинками на *pp* знаменується цифра 15, з якої починається пред'ікт до репризи. Немов з глибини на тлі утриманих октав у фортепіано виринає в партії альту перша побічна партія — П.П.₁ — але з відчутно спотвореними, неначе надломленими інтонаціями, які перериваються різкими тріольними інтонаціями. В низхідних ходах цих тріолей вгадуються інтонації Г.П., в той час, коли у гармонічних послідовностях відбувається підхід до головної тональності сонати — *c-moll*. Опорною базовою нотою стає домінантовий звук «соль», який в цифрі 16 спрямовує музичну тканину в напрямку головної тональності ще інтенсивніше.

Альт у цьому розділі розробки проводить елементи різних партій — тут і фрагменти Г.П., П.П.₂, З.П., поступово наближаючись на остінатній педалі (яка, між іншим, фігуративно змінюється) до тонічної тональності. Але раптом з'являється тональність *fis-moll*, яка дуже віддалена від *c-moll*, хоч вона будується від IV підвищеного — ознака в мінорі думного, кобзарського ладу. Це підкреслює драматизм ситуації, адже загалом концепція сонати вимальовується в доволі похмурих тонах.

Наступає новий розділ форми, який можна визначити як несправжню Репризу, адже композиторові не вдалося вийти в головну тональність *c-moll*, зрештою, на місці Г.П. з'являється така ж спотворена, як свого часу головна - побічна партія П.П.₁, і проходить вона в мінорі з підкреслено депресивним характером. Ця 17 цифра доручається фортепіано, альтова партія вступає у цифрі 18. На фоні хроматизованих арфоподібних пасажів, сповнених доволі великою кількістю альтерованих звуків на *pp* альт намагається повернутися в зону лірики (автор використовує ремарку *dolce*). Проте, у його партії також ще чимало дисонансних мотивів, хоч ситуація поступово вияснюється, а перебіг відхилень проходить через низку тональностей *a-moll*, *e-moll*, *D-dur*, просвітлюючись у *A-dur*. Поступово тональні зрушення переходять у бемольну сферу і у цифрі 19 — друга побічна — П.П.₂ звучить уже в Ля бемоль мажорі (зауважимо, що в Експозиції ця партія проходила в однойменному мінорі). Врешті, у цифрі 20 Г.П. з'являється в до-мінорі - головній тональності Сонати. Таким чином, попри те, що тональний план є аж надто розгалужений (тенденція до пізньоромантичних гармонічних гіпертрофій Г. Малера чи навіть М. Рegera у М. Волинського є очевидною) зворотній порядок тем — спочатку проведення модифікованих, але впізнаваних обидвої П.П. дозволяє визначити останній репризний розділ можна вважати як тип дзеркальної динамічної репризи. Дисбаланс і диспропорційність — ще одна риса композиторського почерку, яку можна було спостерігати не лише на параметрах

гармонії, але й у формотворчих процесах. Так, від головної партії — Г.П. - залишається в репризі лише одне речення. Таке значне скорочення вносить елемент дисбалансу в пропорціях. Однак, альтова партія ні на мить не зупиняється у зростанні динамічної напруги — це щораз ширші ходи на дисонансні інтервали, стрибки, ритмічні збивання на переміну з механістичними однотипного руху зонами тощо.

Після грімкого, на форте, проведення сполучної партії — С.П. партія фортепіано вперше виключається, залишаючи лише два такти для репліки соло альта. В повільному темпі — *Adagio espressivo* на *tr* — альт проводить початкові фрази сонати. Ця коротка зв'язка стає сполучним містком до Коди — фінального етапу першої частини. Приводить до коди. Вона починається з цифри 21 в кардинально контрастному темпі *Presto*, де неначе алюзія «пролітає» Г.П., а вже в наступній цифрі 22 - заключна партія -З.П. в дуже стрімкому русі намагається відновити свою енергію, проте, втрачає силу, адже партія альта становить собою кілька послідовних низхідних зітхань, стихаючи, врешті на *pp*. Так, сповнена глибокого драматизму на межі високого експресивного накалу, перша частина сонати, в якій альт так і не отримує на свої полум'яні риторичні заклики і питання, відповіді, не знімає до кінця тривожного стану, залишаючи відкритою проблематику.

Друга частина Сонати для альта і фортепіано починається в темпі *Andante Moderato*. В ній композитор зосереджує увагу на одній з вузлових драматургічних ліній твору. М. Волинський дещо пояснює стосовно других частин своїх композицій: «в усіх своїх циклічних творах я вважаю другі частини особливими, тому приділяю їм велику увагу. Це не перепочинок між I і III частиною, як багато хто трактує ці частини і не Інтермеццо між ними. Вони такі ж важливі, як I і III. Тут також відбувається вирішення проблеми, закладеної на прочатку твору, тільки

іншими методами» [4, С. 7]. Складність цієї частини визначається і неоднозначністю самої форми, адже її можна потрактувати у кількох варіантах:

- а) як подвійну двочастинну з кодою у вигляді розробки;
- б) як особливий вид безрепризної сонатної форми з контрекспозицією, де реприза зміщується, переходячи на місце контрекспозиції (другої експозиції).

Такі експерименти з сонатною формою не є новими, проте, втілення процесів її мутації особливо характерне для М.Волинського. «Ідеї, закладені у I частині переносяться у конфліктну сферу не лише часових протиставлень, які поступово, в процесі розвитку драматургії виявляються та загострюються. В цьому Andante Moderato розгортається конфлікт у поліплощинному вимірі, а саме – між солюючим альтом та фортепіано. Протиставлення альту і фортепіано тут іде в двох сферах — інтонаційній і тональній. В даному випадку композитор вживає метод політональності: партія фортепіано написана в Cis-dur, а партія альту в g-moll, що підкреслює їх полярну протилежність (тональності на віддалі тритона) і загострену конфліктність» [2, С.7]. Згадаймо співставлення тональностей у першій частині — c-moll і fis-moll, які також перебували на відстані тритону, однак, вони все ж чергувалися. Тут же — політональне накладання, яке покликане згустити, концентрувати конфлікт протилежностей, закладених між обидвома виконавцям.

Головну партію проводить фортепіано-соло. Вона побудована на початкових інтонаціях Г.П. першої частини Сонати з виразним низхідним секундовим ходом. Набираючи ліричного, дещо мрійливого характеру, цей тематизм, здавалось би намагається «абстрагуватися» від попереднього протистояння (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 5). Гармонічна мовавирізняється використанням розширеної тональності за рахунок численних відхилень та модуляцій. Тонке гармонічне колоризування підкреслює її внутрішнє багатство і благородство. Авторська ж ремарка *dolce* ініціює суб'єктивний лірико-романтичний модус, а «фактура частково наближена до шуманівських “Traumerei” (“Марення”), де з делікатного

поліфонізованого плетива голосів, перетканих мікро-підголосками прозріває мелодична лінія, яка, то ховається у загальну фактуру, то знову виринає у якості солюючого голосу на поверхню» [2]. Вельми цікавий вибір тональності у цій частині. Це семизначний До-дієз мажор з одного боку висвітлює лірично-мелодичну лінію, з іншого — тритонова вісь при злитті двох ліній (альта і фортепіано) залишає простір для подальшого продовження драми, яка наразі не отримала жодного розв'язання.

Різким вторгненням мелодики речитативного характеру починається Побічна партія (П.П.) у цифрі 1. Вона фактично накладається на завершення Г.П., неначе перериваючи її та не даючи їй повноцінно закінчитись. Це абсолютно контрастний матеріал, насичений різкими акцентами, стрімкими пасажами (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 6). «Загрозливо-рвучкі з пост-тиратами інтонації альта звучать притаєно і напружено, навіть підозріло, адже починають свій монолог на відносно тихій динаміці (*mp*), проте, моментально “злітають” до *f* у низхідному закрученому пасажі 32-ми, що намагається утвердитися у соль-мінорі та здобути роль наказу-імперативу. Тремтливий — на октавному тремоло — супровід фортепіано звучить як фоново-ланшафтне тло, на якому альт розгортає свої гнівливі фрази» [2]. Зрештою, відчутна і внутрішня напруга у партії альта, який немов веде діалог зі собою, відповідаючи фразою на фразу.

У другій цифрі протистояння знову загострюється. Цей розділ можна окреслити як контрекспозицію, де Г.П. повертається в попередню ліричну сферу, до попередньої гармонійної краси та суб'єктивної сповідальності, яку ще більше підкреслює субдомінантовий нахил нової тональності — *Fis-dur*, а також ремарка *dolcissimo*. Натомість, напровагу їй П.П. стає ще більше напруженою і агресивною. Складається враження, що ці два анти-контамінальні, що перебувають у різних площинах світи не можуть знайти нічого спільного. Так, у цифрі 3 Побічна партія стає ще більше насичена акцентами і більш різкими,

блискавичними пасажами. «Фортепіано у правій руці намагається зберегти фрагменти кантилени, проте, ліва рука віддана знову октавним тремоло, так, що модус краси опиняється в загрозливій ситуації, оточений з двох сторін: разуючою партією альта і загрозливим тремоло. Після короткого речитативу пасажі в партії альта ніби збираються в одну точку, утворюючи трель, яка як пружина готова в будь який момент знову розгорнутися в пасажі-блискавки» [2]. Особливо слід відзначити ефект *rubato* в партії альта, коли відбувається перегра паралельними секстами (малими, великими, збільшеними та зменшеними), які немов «розрізаються» на гучній динаміці в дисонансній напрузі на фортіссімо (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 7). Під цими секстами відключається партія фортепіано, а наступна трель у партії альта триває аж 10 тактів, що дозволяє трактувати її як утриманий остінатний фон.

Саме з цієї трелі настає нова фаза розвитку конфлікту-протистояння у цифрі 5. «На фоні трелей альта Головна партія намагається вивільнитися, проте незабаром від неї залишається тільки перша інтонація, яка надалі зменшується в часі, тривалості стають все коротшими. В цифрі 5 від неї залишаються тільки окремі акорди, вона здається зовсім подоланою» [2]. Цьому передують ще кілька каскадів блискавичних гіпер-віртуозних пасажів у партії альта на фортіссімо, які тепер зрощуються з треллю, що нагадує конвульсивні дрижання, які переходять в невеличкі хроматичні інтонаційні згустки-схлипи, що заручуються у вужикоподібний ланцюг за типом риторичної фігури *circulatio* — фігури мук. (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 8). Таким чином в цій частині не має жодного розв'язання і проблеми не вирішено. Зрештою, така колосальна динамічна напруга, яку автор запропонував у другій частині, переважно ліричній, свого циклу рідко зустрічається. Ця частина, власне, навіть не має жодного закінчення, а просто *attacca* вривається в наступний етап протистояння — третю, останню частину сонатного циклу.

У фінальних частинах композитори здебільшого використовують Рондо або Рондо-сонатні форми. Проте важливість проблем, які порушує М.Волинський - кардинальна протигага різних світів виявилася настільки велика, що автор втретє використовує динамічно-дієву сонатну форму, об'єднуючи по-суті цілість у тріаду сонат. «Чотиритактовий *Вступ-перехід* (від другої до третьої частини) надає стрімкого темпоритму всій частині. Чотири висхідні грімкі акорди розряджаються у “поламаний” низхідний пасаж, включаючи по-суті 2 інтонаційні зерна, які згодом отримують своє перевтілення» [2]. Відбувається після аттасса різка зміна метру — з 4/4 на 6/8 (2/4), змінюється і тональність — семизначний До-дієз мажор на до-мінор (тональність першої частини). Побудована на невеликих висхідних мотивах, які нагадують за своїм викладом «проростання» ці дво-, трихордові поспівки, які добго відштовхуються від кількарязового повторення на звуці «до» в партії альту, поступово збільшують амбітус, розростаючись до секстових ходів. «Баркарольний розмір 6/8 лише віддалено асоціюється з коливальним рухом, відголоси якого вчуваються у партії альту, партія ж фортепіано знову “підспівує” солюючому інструменту низхідними поламаними пасажами тріолями, але у малій та великій октаві, що творить доволі похмурий фон. У партії альту особливо виразними є висхідні інтонації-прохання, які народжуються з попередніх тират. Хоч вона подається у формі періода, проте, друге речення не має завершення» [2] (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 9). Такого типу тріольна дисонансна фактура нагадує фінал сонати сі-бемоль мінор Ф.Шопена, яку Ф.Ліст охарактеризував як «шелест вітру над могилами». А й справді — наступний елемент Г.П. дуже нагадує своїми обрисами тему похоронного маршу з тієї ж фортепіанної сонати Ф.Шопена. Композитор подає її в різних регістрах, перегукуючи в партії альту та фортепіано, в різних інваріантах викладу, опрацьовуючи поліфонічно, проводячи низкою тональностей: as-moll / h-moll / fis-moll / cis-moll — знову віддаляючись на значні відстані від основної тональності. Проте, тут спостерігається так зване

«розщеплення» тільки не певного ступеню ладу, а тонального концентру, який здійснюється на пів-тона догори, піднімаючи ступінь напруги.

Побічна партія — П.П. починається з цифри 3 у тональності мі-мінор, змінюючи розмір з 6/8 на 2/4 (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 10). «На перший погляд ця тональність, по відношенню до головної (с-moll), може здатися дивною і нелогічною. Проте керуючись логікою розширеної тональності, все виглядає набагато простіше: ця тональність являє собою паралельну до домінантової (G-dur). З тематичного боку не важко помітити, що це початкова лейттема (той же нисхідний секундовий хід на початку). Проте з ніжної і далі розбитої, якою ми залишили її в II частині вона набирає протестного характеру і відважно протистоїть агресивності головної партії» [2]. Згодом (цифра 6) П.П. дещо пом'якшується в партії фортепіано, проте репліки альту з активним подвійним штрихом не дають перерости їй в ліричну, зрештою, ця тема так і не отримує завершення.

В наступній фазі розвитку — у цифрі 7 — з'являється друга Побічна партія — П.П.₂, що настає раптово. Вона доволі різка і ближча по характеру до головної, ніж до побічної. «Тональність її умовно можна визначити як соль-мінор, адже справжніх акордів терцевої структури тут немає. Індикатором може лише слугувати бас, який опирається на ноту “соль”. Продовжуючи драматичне протистояння, спостерігаємо у цифрі 8 два розміри (6/8 і 2/4), що суміщаються, і ця поліритмія додає додаткової напруги і неврівноваженості. Зрештою, в наступній цифрі 9 розмір 6/8 повні витісняє 2/4, чим знаменується початок *Заключної партії* (яка також включає в себе 2 теми). Перша тема — позначена широкими дисонантними ходами, знову пролонгує насичений драматизмом монологізм, а динаміка *f*, лише підкреслює емоційну напругу. Друга тема починається в цифрі 11. Вона є збіркою і включає елементи головної партії (в басу в оберненні) і II

побічної — різкий тритоновий хід спочатку в 3 такті цифри 11 спочатку в правій руці фортепіано, а далі і в партії альту» (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 11).

З цифри 13 починається Розробка третьої частини. Попередньо два останні такти готують тональність d-moll. Проте замість неї настає зовсім неочікувана тональність as-moll (по суті gis-moll). «Перший етап розробки являє собою складне одночасне контрапунктичне поєднання елементів різних тем відповідно з поєднанням різних розмірів. В другому етапі розробки (цифра 14) елементи теми гармонізовані складними вертикальними конструкціями, які в основному включають інтервал секунди. В наступному, третьому, етапі розробки (цифра 18) розробляється II побічна партія, спочатку одноголосно, яка потім в цифрі 19 переростає в стрімку Фугу в партії фортепіано в низькому регістрі. В цифрі 20 над цією фугою немов нависають елементи першої побічної партії в партії альту. Проте fuga підпорядковує собі і її, в результаті поглинаючи собою весь розвиток, підпорядковуючи собі і партію альту (цифра 22). Цей епізод можна вважати однією з драматичних кульмінацій Сонати» [2]. Так, з цифри 23 починається пред'якт до репризи. Він починається на кульмінаційній зоні. «Тут ми згадаємо політональність з II частини: в басу нота соль вказує на домінантовий органний пункт, який намагається підготувати основну тональність. Проте в верхньому регістрі звучить Des-dur (композитор знову використовує тритонове співвідношення), а далі ges-moll'ний тризвук, які намагаються відвернути музичну тканину подальше від основної тональності. В цифрі 24 домінантовий нахил все ж переважає, проте головна тема знесилюється і втрачає свою стрімкість. В наступному витку розвитку — цифрі 24 - її ледь можна впізнати в партії фортепіано. В 9 такті цифри 25 головна партія намагається набрати розгону і продовжити стрімкий рух. Проте їй цього не вдається зробити, адже незабаром в цифрі 26 її чекає катастрофа — вона тут набирає характеру траурного маршу в темних тональностях — as-moll та h-moll» [2].

Автор знову обирає принцип дзеркальної репризи, як і в першій частині. Вона починається з цифри 27. На це вказує основна тональність *c-moll*, але й вона дається не відразу, а через пошук через складні перебіги дієзних та бемольних тональностей (акорди *H-dur*, *Es-dur*, *G-dur*, *E-dur*). П.П. проводиться у високому регістрі, в повільному темпі на фоні мерехтливого супроводу. Але це вже не тема, а швидше тінь теми, за словами автора - «душа без тіла» [4]. Нарешті вона просто розчиняється у фактурі і зникає, а остання її нота “ре” так і не розв’язується в тоніку. Але навпаки - на жаль агресивна головна тема нікуди не зникає. Починаючи з цифри 29 через далекі тональності вона знову піднімається. І в цифрі 30 досягає своєї кульмінації. Її змінює заключна партія знову ж в нетрадиційній для себе тональності *Ges-dur* (цифра 34), яка в подальшому переростає в Коду (цифра 35). Її поуюдовано на матеріалі Г.П., яка тут повністю панує. Будучи і надалі стрімкою, напористою і агресивною, вона продовжує свій напір, «ріжучи» простір подвійними нотами альт на фоні грімких акордів у партії фортепіано (згадаймо «рубаячі» сексти з першої частини). Автор приймає специфічне рішення, щодо завершення сонати. Він просто зупиняє звуковий потік, обриваючи на динамічному накалі цілісність, залишаючи відкритим, незавершеним головне питання - протистояння добра і зла, світла і темряви, краси і потворства, співчуття і ненависті. Розгорнувши таку без перебільшення симфонізовану епопею для альт і фортепіано з трьох одночастинних сонат, М.Волинський все ж не вирішує поставленого риторичного питання, яке так і не знаходить свого розв’язання...

2.3. Сольна альтова соната ре-мінор М. Волинського 2023 року в контексті актуальної тематики сучасної композиторської творчості в Україні.

Серед сучасних тенденцій, які спостерігаються в композиторському контенті української музики, однією з вагомих вісей стає військова тематика як безпосередній відгук на реальні виклики часу. Чи не всі українські композитори на драматичні події сучасності. У відповідь на виклики війни, трагічні події якої

переживає народ України, сучасні композитори відгукнулися низкою полотен широкого жанрового спектру. Особливо у складні історичні періоди, до яких належить і наш – воєнний час в Україні, мистецтво не лише репрезентує стан культури, а й бере на себе функції забезпечення етично-моральних принципів як запоруки існування соціуму, відродження й розбудови його духовних цінностей, торування шляхів у майбутнє.

Панорама новоствореної музики України вкладається в наступну картину: першими з'явилися болючі камерні композиції “Буча. Лякрімоза / Bucha. Lacrimosa” Вікторії Віти Польової, гімн-реквієм “Місто Марії / City of Maria”, присвячений багатостражденому українському місту Маріуполю Золтана Алмаші, “Lacrimosa” Олександра Щетинського, створеної буквально в перші дні війни. Для великого симфонічного оркестру написані Героїчна увертюра “2022” Віктора Камінського (2022), масштабна симфонічна композиція “Нова / Nova”, присвячена відданості і мужності України (2022) Вікторії Віти Польової, Симфонія “Дерево снів / Tree of Dreams” (2022) Івана Остаповича. В розгар воєнної вакханалії 2023 року з'являються Симфонія №3 “Переможна / Victorious” у 3-х частинах: “Ноктюрн / Nocturne”, “Ранок. Ще одне пробудження / Morning. Another awakening”, “Ми переможемо!” / We will win!” Золтана Алмаші (2023) та “Шлях” / The Way для симфонічного оркестру (2023) Богдани Фроляк. Іррадіюючи до синтетичних вирішень з задіянням вокально-ансамблевого та потужного хорового начала у симфонічному жанрі, вирішені монументальні композиції “До перемоги” / To Victory для вокального секстету з оркестром (2023) Олени Ільницької. У 2024 році постали “Симфонія Незламності” у 4-х частинах: “Мрія”, “Попіл”, “Пошесть”, “Воля” Олега Безбородька (2024) та Симфонія № 3 “Любов” / Love у 2-х частинах (2024) Богдани Фроляк, Симфонія №3 “Біле поховання” для віолончелі з оркестром, Симфонія №4 «Беллум» В.Польової. Кармела Цепколенко створила вокально-хорові полотна «Читаючи історію» за поезією О.Забужко,

«Звідки ти, чорна валко, пташина зграє?» за поезією С.Жадана, камерний «Дуель-Дует» для скрипки та контрабасу, Симфонію № 5, Марія Слепченко відповіла на події симфонічною поемою “Третій ангел”, “Сповідь”. М.Волинський відгукнувся Сонатою для альту соло ре-мінор, яка була створена композитором під час останніх військових подій в Україні, і є, радше, «не стільки документальним свідченням трагедії, яку переживає рідна земля, а глибокоемоційним, рефлексивним відгуком на драматизм ситуації» [2].

Соната була написана М. Волинським під час перебування за кордоном, далеко від рідної домівки, у Сполучених Штатах Америки. Це шоста соната у творчому доробку композитора. Симптоматично, що автор обирає не такий великий масштаб в порівнянні з Сонатою для альту і фортепіано ор.5.. За словами композитора «альт тут трактується не монодійно, а як самоакомпаніючий інструмент, в фактуру якого входять поряд з монодійними елементами також акордові і поліфонічні епізоди. В свою чергу це створює додаткове навантаження і додаткові труднощі для виконавця» [4]. Дана Соната відрізняється від попередньої за складом, хоч має кілька спільних рис з попередньою Сонатою ор.5. Обидва твори написані у тричастинній формі та виходять з єдиної монотеми, яка розвиваючись впродовж композицій стає каркасом і опорним матеріалом цих альтових Сонат.

У специфічній «мікросонатній» формі вирішена Перша частина *Allegro impetuoso d-moll*. Композитор М. Волинський визначає її наступним чином: «Не шукайте цього терміну в підручниках з музичної форми — його там немає. Я придумав для себе цю форму, коли потрібен дуже стрімкий розвиток музичного матеріалу в короткому відрізку часу. Проте за значимістю музичного матеріалу його не можна назвати сонатиною» [4]. Таким чином, можна передбачати, що в даній композиції автор тяжіє до мінімалістичних тенденцій.

Так, перша тема Сонати — Г.П. - стрімка і поривчаста, займає всього дев'ять тактів (ділиться на два сегменти: 5 тактів +4 такти), але включає три елементи, які матимуть суттєве значення для подальшого розвитку. Це: 1) рвучкі акцентовані акорди, 2) стрімкий тиратного типу рух-поривання догори, 3) інтонації-*sospirato*, що відтворюють слізні схлипування. Вже в десятому такті з'являються нові тематичні елементи, які належать до сполучної партії — С.П., яка обіймає вже 11 тактів. Оскільки у «фактурі сольного викладу з обмеженими акордовими можливостями важче модулювати в інші тональності то тут доводиться користуватися переважно мелодичними модуляціями, до того ж більш поступовими, щоб слух встигав адаптуватись і слідкувати за тональним планом» - зазначив композитор [4]. Тому більшого значення тут набирають модуляційні секвенції. Варто підкреслити і динамічні зриви, а також авторську ремарку *piu appassionato*, яка підкреслює драматизм експозиційного розділу, набираючи та підсилюючи енергетичну напруженість.

Традиційно наспівно-ліричною є побічна партія — П.П., яка проходить на *rosso meno mosso*. Однак, композитор обирає для її проведення тональність мажорної S, підкреслюючи її плагальну спрямованість - G-dur. Напротивагу лапідарній Г.П. фактура П.П. значно збагачена підголосковими елементами. Композитор використовує доволі часто об'ємні фразувальні ліги (позначаючи їх пунктиром та виділяючи в тексті). Характерно, що вони вказують не штрихові зміни, а на початки і закінчення доволі розлогих музичних фраз. П.П. відрізняється значно більшими розмірами, акумулюючи увагу на суб'єктивній стороні, підкреслюючи екзистенційні внутрішні процеси. Цьому слугує і двоголосий виклад теми, базованої на скритій поліфонії, де два голоси перемежуються у доволі в'язкому плетиві широких інтонацій з ходами на сексти, октави. Саме ці інтонації будуть розвиватися в усіх трьох частинах, що уможливорює її визначення як однієї з лейттем цілої сонати. Додаючи кілька тактів доповнення до П.П. (за

розмірами побічна партія має 22 такти) - фактично твориться досить невеликий перехід — тритактовий - до подальшого розвитку, який можна потрактувати як заключну партію — З.П., хоч фактично цей мікроепізод «зрощений» з П.П. Така концентрована Експозиція всього на 45 тактів не передбачає і подальшого широкомасштабного розгортання.

Allegro impetuoso означається розробкова зона Сонати. Тут елементи попередніх тем «буквально ніби йдуть напролом крізь хащі поламаних мелодичних послідовностей і досить швидко досягають своєї кульмінації» [4] Новим темповим позначенням - *Allegro energico* автор підкреслює кульмінаційну зону. Досить відчутними є зміни фактури та щоразу використання нових виконавсько-технічних прийомів. Так, при підході до кульмінації композитор ускладнює попередні засоби (акорди, тирати, подвійне голосоведення), насичуючи музичну матерію хроматизмами, здрібнюючи та змінюючи ритмічний рисунок тощо. Також ущільнюються і часові пропорції самих тем: Г.П. триває 6 тактів, С.П. - один такт, П.П. - 5 тактів. Подальший розвиток має дві відокремлені фази, які можна вважати епізодами. Перша – рух суцільними шістнадцятками впродовж 4-х тактів, у кожному з яких імітується висхідні арпеджіо з динамічними наростаннями, що переходять у таку ж остінатно утриману пульсуючу зону вісімками – *Allegro energico*, яке переростає у синкопований механістичний рух, витриманий на домінантовому звуці впродовж 9-ти тактів, що є фактично візією домінантового пред'якту до репризи.

Репризний розділ ще більше скорочений. Так Г.П. має всього 1 речення (4 такти). «Усікаються» і С.П. (8 тактів) та П.П. (4 такти). Образи починають змінюватися з калейдоскопічною швидкістю, немов набираючи прискорення, а Реприза переходить в невелику Коду, на якій перша частина Сонати буквально обривається чергуванням двох тират — висхідною і низхідною, яка блискавично стинає вниз рішучою на форте тиратою тридцятьдвох всю першу частину.

У другій частині сонати зосереджується лірико-медитативний концентр композиції. Зазначимо, що «другі частини мають особливе значення. Як видно з зазначеного темпу тут відобразилися особисті переживання: від безмежної ніжності до глибокої тривоги. «Її форму можна розглядати, як складну тричастинну з укороченою репризою і недостатньо розвиненою середньою частиною, або як проміжну між простою і складною тричастинною формою. Автор більше схиляється до першого варіанту» [4]. Хоч, вцілому спостерігається нанизування окремих епізодів, що передбачає наскрізність розвитку.

«Перший розділ її побудований в простій 3-частинній формі. Перша тема побудована на інтонаціях побічної теми I частини Сонати (лейттема). Тональність Соль-мажор (та сама, що в експозиції I частини). Перемінні розміри повинні передати наспівність і текучість музичної тканини, не ділячи її на квадратні побудови» [2]. Середній розділ форми дещо активізує музичну тканину (*Rochissimo più animato*), хоч дотримується ліричного характеру. Обігруючи різні сторони ліричних почуттів, композитор повертається до початкових стадій в укороченій Репризі, яку не завершує. Тому наступний епізод - *Andante agitato molto* - звучить тривожно-хвилююче і напружено. Цьому відповідає і гармонічна мова: тут важко визначити тональні центри, адже гармонія спирається в основному на зменшені тризвуки, які не розв'язуються, тобто, по-суті еліптичні послідовності. Відомим є захоплення М.Волинського вагнеріанством, що в значній мірі пояснює його вибір гармонічних засобів. В основі частини лежать два елементи: а) акорд з подальшими спадаючими вниз музичними хвилями і б) марковані ходи, вирішені в додекафонній техніці (серії складаються з 8-ми звуків). Оплосередкована Реприза повертається до початкових образів, майже повністю повторюючи лейттему з незначними видозмінами. Коротка підсумовуюча Кода завершує цю частину, де використано елементи матеріалу з середнього епізоду першого розділу. Автор застосовує тут цілий спектр співчутливої, слізної лірики,

підкреслюючи характер ремарками — *Andante doloroso*, *Pochissimo più animato*, *Andante amoroso*, *Andante agitato*, *Andante molto doloroso*. Дещо зрушуючи енергетику у *Andante agitato*, композитор перебуває у цій частині в глибоких роздумах, не виходячи за межі тихої динаміки.

Композитор зазначає, що «Третя частина Сонати є прямою рефлексією на те, що довелося пережити в II частині. Відчуття болю і жаху, страх втратити щось найдорожче ще більше загострюється. Частина написана в рондо-сонатній формі з центральним епізодом і розробкою. Але в ній є одна особливість. Вона проявляється аж в кінці, де лейттема звучить переможно. Таким чином вона об'єднує всю сонату в єдине ціле» [4].

Музичний матеріал Експозиції балансує між двома темами: Г.П. - головної поривчастої, яка одночасно виконує функцію рефрена у головній тональності твору d-moll. Їй протиставляється без будь-якого переходу П.П. - побічна партія. Вона характеризується тріольним рухом та забарвлена тональністю мінорної домінанти - a-moll. М.Волинський виявляє у цій частині і риси рондальності. В кінці експозиції рефрен повертається в дуже скороченому варіанті — всього 4 такти. Центральним епізодом стає розділ *Poco meno mosso*, який вносить більш просвітлений характер, чому слугує і тональність G-dur. «Фактура збагачена підголосками, які з'являються то нижче, то вище основної мелодичної лінії. Проте це заспокоєння тимчасове. *Розробка* (*Allegro*) приводить до першого тривожного епізоду. Розробляються елементи головної теми (рефрен). Розробка має діалогічний характер. З появою тріолей починається *Реприза*. Тут побічна партія проходить в тональності d-moll. Вона сильно скорочена — всього 5 тактів. Останнє третє проведення рефрену також скорочене. Тут дається тільки його друга половина (згадаймо, що перша половина була використана при другому проведенні в Експозиції)» [2].

«На цьому Соната могла б бути завершеною. Але тут настає момент ради чого все це було написане. Як хороші вірші пишуться ради останнього рядка, так і ця Соната написана ради цієї коди (Moderato, poco maestoso Ре мажор), в якій наша лейтема переможно звучить над всією цією життєвою суєтою» - констатує автор [4, С.11], підкреслюючи загальний оптимістичний модус цілого твору, його вітаїстичний життєствердний характер.

РОЗДІЛ 3

Творчі пошуки Богдани Фроляк у сфері альтової музики

3.1. Звукообраз альту в творчості композиторки.

Творчість Богдани Фроляк надзвичайно багатогранна. Часто експериментуючи з жанровими різновидами, композиторка не цурається і традиційних жанрів, таких як соната, концерт тощо, проте, суттєво видозмінює їх обличчя, наповнюючи власними ідеями, баченням, новітньою музичною мовою. Загалом Богдана Фроляк вирізняється «емоційною відкритістю та образною глибиною, логічністю та ясністю композиційного мислення, високим професіоналізмом у володінні сучасним композиторським письмом та поєднанням його з витонченим ліричним мелодизмом – глибинною рисою української музики» - зазначає Б. Бебих, продовжуючи: «для творів композиторки притаманне заглиблення у зосереджений монологічний стан і, разом з тим, драматичне проживання моменту, тонке поєднання різноманітних стилістичних елементів, жанрових витоків та композиційних ознак, наповнення музики асоціативними зв'язками, що кожного разу утворюють оригінальний, глибоко продуманий музичний твір» [1, С. 22].

До альту як сольного інструменту композитори звертаються переважно у спеціальних випадках. Сповідальний, віольний звук цього інструменту викликає асоціативне поле широкого спектру, проте, найчастіше пов'язаний з такими явищами як глибока екзистенційна медитація, роздуми, рефлексивне споглядання. Саме ці риси звукообразу інструменту, здатного відтворювати найпотаємніші глибини людської душі гравітують до ліричного модусу композиторки. Кордоцентричність, сердечність, ширість, часто навіть дитяча наївність, разом з тим — занурення в себе як суб'єктивне світосприйняття, і разом з тим - загострене відчуття «зовнішньої» об'єктивності та реакція на неї — характерні риси її творчої постави. Загалом можна вважати сферу лірики як визначальну для Богдани

Фроляк. Вона набирає у композиторки незвичайно широкої амплітуди найрізноманітніших відтінків. Від наспівно-романсової, пісенної (Проте, дуже витриманої у шляхетній манері) лірики до сердечних потаємних одкровенень, від просвітлених тонів споглядання-любування природою, намагання злитися з нею до трагічно-тривожних відчуттів. «Здатність заглибитися у вібруючу матерію часопростору» (за Л. Кияновською) - дуже примітний аспект композиторського мислення, що креспонує з такими явищами як рефлектування, медитативність, споглядальність, іноді — навіть відсторонення, перенесення у інший хронотопічний вимір, що створює відчуття деякої відстороненості. Загалом дещо притишений динамічний модус музики Богдани Фроляк кореспондує з «тихими» спогляданнями Валентина Сильвестрова. І саме альт є чи не найоптимальнішим репрезентантом для таких глибоко-екзистенційних подорожей у себе.

Примітно, що композиторка починає свій творчий шлях з жанру сонати, щоправда для флейти (1989). Бо соната є тим унікальним камерним жанром так званої «близької дистанції» з іншими, а насамперед - з самим собою. Екзистенційна природа жанру якнайповніше апробувалася композиторами ХХ -го століття. Звукообраз альту у творчості Б.Фроляк пройшов певні стадії формування і осмислення. Його тембральний континуум, очевидно привабив композиторку уже в першому струнному квартеті (1990), і хоч наступною композицією стає Концерт для скрипки з оркестром (1991), Соната для альту і фортепіано «Пасторальна» 1993 року уже засвідчує не лише провідні композиторсько-стилеві пріоритети, але й світоглядно-філософські засади мистецької особистості.

Альт знаходить своє яскраве втілення і в оркестрових та камерних композиціях: це «Музика класична» (пам'яті В.Флиса) для струнного оркестру (1994), яка частково перегукується з альтовою сонатою; «Проекції» для сопрано і камерного ансамблю (1995), перероблені і для струнного квартету (1996).

Особливе місце альтовий тембр посів у *Intermezzo* для струнного квартету (пам'яті жертв Чорнобиля), написане у 1997 році.

Симфонічні опуси Б.Фроляк також виказують альтові симпатії (наприклад, *Orbis terrarum* - Симфонія №1 для симфонічного оркестру (1998), Симфонія №2, «Любов» - симфонія №3 – 2024; «Пісні зірок» для симфонічного оркестру (2010)). Після успіху композиції *Vestigia* для альтової флейти та струнного квартету (2000), композиторка здійснила варіанти для солюючих альтової флейти та альту у супроводі струнного оркестру та скрипки, а також лише для альту та струнного оркестру (2003). У знаковій композиції «...як же кажете ви до моєї душі: «Відлітай ти на гору свою, немов птах?» за текстом Псалому Давидового 10 (11) для камерного ансамблю (2001), голос альту посідає одне з семантично значимих місць. Екзистенційно-концептуальне *Lux aeterna* для струнного квартету та струнного оркестру (2011) представляє у солюючій якості всі чотири інструменти, особливою ж красою вирізняється соло альту.

Так, твори різних жанрів Б. Фроляк – камерно-інструментальні, хорові, камерно-вокальні, оркестрові – успішно виконуються у різноманітних українських та зарубіжних творчих проєктах і міжнародних фестивальних програмах. Визнання змістовної глибини та професійної досконалості творчості композиторки підкреслено декількома мистецькими преміями України: імені Л. Ревуцького (2000) за Симфонію № 1 «*Orbis terrarum*», імені Б. Лятошинського (2006) за Кларнетовий концерт, імені М. Лисенка (2010) за Другу симфонію, імені С. Людкевича (2011) за цикл «*Lamento*» та Диптих на вірші Т. Шевченка, Національною премією України імені Тараса Шевченка (2017) за симфонію-реквієм «*Праведная душе...*» та інші твори на слова видатного поета.

І навіть у останніх композиціях воєнного часу, таких як «*Let there be light*» for symphony orchestra на замовлення BBC Radio 3 (2023), «*The Way*» - «Шлях» для симфонічного оркестру авторка дуже трепетно ставиться до альтового тембру,

надаючи йому особливу місію — виразу найглибших зон сповідальної екзистенції людської душі. Особлива роль цього інструменту у духовно-філософських композиціях - «Like a prayer» для сопрано і симфонічного оркестру за поемою А.Загаєвського (2007), «Lamento» (2008), «Ave Maria» для контра-тенора і струнних (2017). І все ж — Соната для альту і фортепіано «Пасторальна» - порушує надзвичайно чутливу та глибоку екологічну проблематику — відносин людини і природи.

3.2. Соната «Пасторальна» для альту і фортепіано Богдани Фроляк : новий вимір

Звернення до жанру сонати для альту і фортепіано Богдани Фроляк можна вважати симптоматичним виявленням творчих стильових пріоритетів композиторки, яка, застосовуючи найрізноманітніші сучасні техніки створює оригінальне полотно в даному жанрі.

Загалом дана соната - це розгорнена одночастинна конструкція, яка обіймає майже 400 тактів, а розвиток музичного матеріалу відбувається за принципом поетапного нанизування окремих фаз-епізодів, які творять концептуальне полотно фактично наскрізного розвитку. Однак, драматургічно-архітектонічна свобода передбачає і так звані кількоплощинні трактування самої форми, тобто форми другого і навіть третього порядків, а основним формотворчим чинником стануть технічно-фактурні вирішення окремих фаз, які становитимуть певні стадії розвитку думки.

Так, перша фаза Allegretto починається з *pp*, де на утриманих звуках велетенської відстані «cis⁵» - «cis^{субконтр-октави}» (дев'яти октав!, що створює тло надзвичайно широкої звукової перспективи перцептивного простору) впродовж 5-ти тактів та кластерних мікроакордів (6-9 такти) альт проводить невелику тему речитативного характеру, що спирається на основний звуковий каркас у другій октаві:

$$\llbracket c^2 \rrbracket - \text{fis}^2 - h^2 - \llbracket \text{fis}^2 \rrbracket - \llbracket c^2 \rrbracket - \text{fis}^2 - \llbracket \text{ais}^2 \rrbracket - \text{fis}^2 - \llbracket c^2 \rrbracket$$

Окремі звуки цього каркасу викладаються половинними нотами з крапкою (виділені квадратними дужками), інші ж — стають опорними точками у мелодичних фігураціях шістнадцятими, немовби ховаючись у делікатних оспівуваннях, побудованих практично на секундових інтонаціях, нагадуючи риторичну фігуру *circulatio* (вужики мук), які перемежуються з довгими звуками. Ці два першомотиви становитимуть своєрідні «ядра» наступних тематичних блоків, які творитимуться на їх основі варіантними секціями. Так, уже в 9 такті партія фортепіано підхоплює одноголосу альтову фігурацію. Однак, вражає специфічна дисонансність, закладане вже на початку твору: початковий звук альтової партії «с» підкріплюється дев'ятиоктавним «cis» у партії фортепіано, а дубляж шістнадцяткової фігурації у 9 такті проходить на відстані м.2 (альт від «gis²», фортепіано — від «g²»). Додамо, що автор виставляє спеціальну ремарку у партії альту — *non vibrato*, чим підкреслює певну відстороненість, а-емоційність, віддаленість звукового масиву. Поняття віддаленості в акустичному просторі є загальною характерною рисою для тембральної драматургії музики другої половини ХХ ст., гравітуючи до таких понять як «тиха музика», «далека музика» (В.Сильвестров), доходячи в авангардних опусах до «нечутної музики» (Дж.Кейдж). Таким чином, цю початкову фазу можна трактувати як специфічний вступний розділ (А). Вже в наступних 11-12-му тактах рух музичної матерії дещо пожвавлюється — з'являються пунктирні ритми, міжтактові затримання, більш розширені в аспекті амбітуса гамоподібні низхідні та висхідні послідовності (спочатку на 4, 5, а далі на 6 звуків); довгі ноти практично поглинаються майже тотальним рухом монотонних шістнадцятих, які у 20 такті приводять до скорочення метричного пульсу з 3/4 до 3/8.

Раптово зупиняючись на акорді з ч.4 («cis-fis») та ч.5 («fis-cis») в басу, який триває цілий 21 такт у відновлених 3/4, авторка пропонує короткочасну

специфічну зупинку, після якої рух знову відновлюється, повертаючись до ефекту «плетіння павутини» шістнадцятими у партії альту (22-25 такти), яка переходить в басову лінію фортепіанної партії (26-29 такти). Однак, ця «павутина», хоч і зберігається у динаміці *p*, набирає обрисів примарності, химерного плетива з огляду на ремарку авторки у партії альту — *sul tasto*. Інструкція щодо штриха *sul tasto* буквально означає грати смичком «над» грифом, що надає звучанню крихкості, делікатності. Довжина грифа відносно стандартна для сучасних альтів, тим не менш, *sul tasto* можна розумно тлумачити як вказівку грати смичком на досить великій відстані від містка, щоб змінити тембр, незалежно від довжини грифа. Кілька кварт-секунд-акордів у партії фортепіано, що підтримують «павутину» альту переходять до його партії, але це тепер гра порожніми паралельними квінтами, які знову дисонансно дублюються у 2-3 октаві партії фортепіано у правій руці. Таким чином, друга фаза В (такти 22-29) подає основний матеріал у варіантному викладі.

Мікрорепризність-повернення до початкового стану відбувається у третій фазі (С) — 30-41 такти, який починається більш розгорненим монологом альту, який порівняно з початком твору тепер обіймає півтори октави і має виразне низхідне спрямування — від «*cis*²» до «*a*¹», натомість з натуральним «*c*» тепер «працює» партія фортепіано, яка дещо звужує амбітус, однак зберігає початкову форму подачі акустичного простору, нагадуючи про його початковий статус вродовж 38-41 тактів. Зрештою, композиторка розбалансовує і саму «павутину», переходячи з шістнадцяток на рівномірний вісімковий рух, збільшуючи при цьому інтервальні співвідношення (в монолітному русі з'являються ходи та стрибки на дисонасні інтервали — зм.5, зб.4) а реалізація-наближення звукового масиву проходить на *mono ordinario*, що означає звичайну «манеру» або «стиль» гри, тобто грати звичайним способом (часто використовується після незвичайного способу). Фермата «застиглих» трьох звуків : «*do*⁵» у правій руці фортепіано, «*do*¹»

у партії альти і «до-дієз» субконтроктави у лівій руці фортепіано завершують цю фазу С.

Алеаторний розділ *Tranquillo* — 42 — 53 такти стає новим витком у перебігу споглядань-роздумувань над тематичним матеріалом. Партія фортепіано *ad libitum* проводить подвійну видозмінену «павутину» (у правій руці відбувається рух тридцятьдругими; у лівій — послідовність сепстолі та двох секстолей шістнадцятими). Цей заданий сегмент у 42-му такті триває до 53 такту, де авторка знову використовує ферматне затримання. Проте, у партії альти відбуваються виразні видозміни — це проведення окремих інтонацій паралельними квартами, що формують нову мелодичну лінію з характерною синкопою, яка віддалено надає обрисів моторики. Цікавим є і сонорний ефект, якого Б.Фроляк досягає у цій Четвертій фазі D. Паралельні квартали ведуться натуральним звуком з верхніми флажолетами (ефект присвистування), а використання висхідного та низхідного глісандо паралелізмів викликає віддалені алюзії з архаїчним ковзним ладом, народними награваннями примітивних духових (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 12).

Наступна фаза E (54 - 71 такти) є своєрідним комбінаторним варіювання попереднього, адже тепер альтова партія *ad libitum* веде мережку «павутини» шістнадцятими на *pp con sordino*, в той час як фортепіано відлунює розокремленими акордами, в яких врешті починають проглядатися тональні «проблиски». Композиторка спирається на тризвуки та обернення сі-мінору, фа-дієз мінору, До-дієз мажору, Фа-дієз мажору, сі-мінору, Фа-дієз мажору, Сі-мажору, переміщаючи їх в різні октави:

h-moll/fis-moll/h-moll/fis-moll/Cis-dur/Fis-dur/h-moll/Fis-dur/H-dur

Така ладова гра між мажором і мінором гравітує до принципів народного музикування, адже дана послідовність немовби на віддалі «вловлює» народні мотиви, які вгадуються у верхніх звуках фортепіанної партії (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 13).

Після чергової фермати наступає квазі-реприза попередньої Четвертої фази D, де авторка збільшує кількість ковзань-глісандо у партії альту, що веде свої квартовими паралелізмами натурально-флажолетну лінію (але тепер уже *senza sordino*, тобто, відкритим звуком), а фортепіано знову плете здавалось би безкінечну «павутину». Цей прийом репризності «натякає» на певний вододіл у перебігу форми, оскільки 5 фаз можна об'єднати у Перший Розділ всієї сонати, не дивлячись на відчутну стадіальність нанизаних епізодів. При цьому одним з дієвих засобів стають постійні сповільнення-*ritenuto* і фермати в кінці чи не кожного епізоду. Зрештою, генеральна пауза у 72 такті в обидвох інструментів і подальша зміна темпу передбачають появу нового розділу.

Зміна *Allegretto* на *Andante tranquillo*, що знаменує новий виток розвитку пов'язаний і зі зміною тематичного наповнення. Ширококорозгорнена наспівно-промовиста мелодична лінія альту, накладена на Мі-мажорний тризвук, який утримується як педаль з нерегулярним повторенням впродовж семи тактів (з 73 по 80 такти), після чого настає доволі об'ємна фаза поліфонічних переплетень-діалогів окремих поспівок між партією альту і фортепіано, яке безперервно окрім того утримує щораз більш ускладнену акордову педаль, що через низку тональних видозмін (радше, паралельних співставлень) приходить до ре-мінору у 103-му такті, триваючи до 110-го такту. На фоні цього «видовженого» органного пункту альтова партія щораз більше драматизується, здійсмається у вищий регіст, насичується хроматизмами, а неточні секвенції все ж надають і спричиняють посилення енергетичної напруги. Починають превалювати наспівні інтонації, зрушується і динаміка, що початково витримана в зоні *p* — *pp*, перебуває у наростаючому крещендо. Та небагом знову стихає через *diminuendo* до *mp*. Черговий виток визначається новими тембрально-сонорними змінами у тактах 110-120, де авторка застосовує специфічне звуковидобування а ля челеста у фортепіано, партія ж альту переливається на заповільних награваннях по До-дієз

мажорному тризвуку, в той час як педалі фортепіано утримують Мі-мажорний акорд. І знову ця півтонова різниця майже нечутного дисонансу, який однак, був уже закладений на початку Сонати. Зазначимо, що Розділ *Andante tranquillo* проходить у розмірі 4/4, в той час як попередні розгорталися переважно в тридольних розмірах з вкрапленням дводольних. Заповільнюється і ритмічна пульсація — з горизонту зникають шістнадцятки, а основною мірно-рухомою одиницею стають половинні і четверні ноти. Композиторка, проте, уникає уніфікації за рахунок міжтактових затримань, що надають мелодичній лінії солюючого альту «розосередженої» синкопованості, а поступове енергетичне розкручування викликає під кінець розділу вісімкове пришвидшення, яке, в черговий раз зупиняється на довгому утриманому звуці «до», який розчиняється у *pp*, зависаючи в ферматі.

Новий — Третій розділ *Allegretto* композиторка вирішує у 6/4, а тематичний матеріал гравітує до танцювальних мотивів поважного чоловічого аркану, що перемежовується з імітаціями награвань народних музикантів. Вісімнадцять тактів фортепіанного програшу частково імітують гру народної капели, після чого у 141 такті *risoluto* включається альт. Рвучкими висхідними квартами з акцентованою септімою, протиставляючись партії фортепіано. Ріжучі, дисонансні інтервали деташе на *mf* чи не вперше надають партії альту екзальтованої драматичної експресії. Доволі великий розділ діалогічного характеру, де альт перемежовується з партією фортепіано, іноді сперечаючись, іноді вторуючи їй, іноді ведучи рівноправну розмову, насичений використанням різноманітних штрихів. Це рвучка інтервально-акордова техніка, піццікатто, яке межує з арко, *sul ponticello*, деташе подвійними нотами, гліссандо на великі відстані, поєднання стакатної і легатної техніки (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 14) Врешті, композиторка використовує пуантелістично-точкові звуки, які творять дещо абстрактно-хаотичну, навіть химерну картину, неначе «розбиваючи» попередню цілісність. Модифікація,

видозміна, можна навіть сказати «перекручування», «вивертання» мотивів на різні боки, їх перетворення на всіх рівнях музичної мови (особливо у інтонаційному та метро-ритмічному плані) свідчить на користь трактування даного розділу як своєрідної Розробки. Однак, пройшовши шлях таких видозмін, музична матерія неначе вичерпується, «змучується», і немов «пригадуючи», одна за одною починають з'являтися ремінісценсії попередніх віддалених станів. Так, зринає 3 такти (119-121 такти) початкової «павутини», викладеної вісімками, далі — драматична широкозакроєна тема *cantabile*. Але вони проходять на *pp*, з ефектом «далекої музики», створюючи лише короточасні алюзії, згадки, які перериваються напористими ріжучими акордами і обидві партії — і альт, і фортепіано відновлюють своє протистояння, де головним мірилом стає висловлювання, підкреслене ремаркою *risoluto* — рішуча неспіввідносність, протизвага, конфлікт. Балансування в такому дисгармонійному, розбалансованому просторі викликане і ритмічною та метричною нерегулярністю (постійна зміна метрів — 2/4, 4/4, 5/4, 3/4, 6/4, 4/4, 3/4, 4/4, 7/8, 4/4, 6/4) поступово мусить прийти до якогось знаменника і рівномірні вісімки у фортепіано та рух четвертними, такими ж ординарно остинатними накладається в механістичному потоці, який виливається в нову фазу форми.

Allegro moderato (200 — 290 такти) — колосальна драматична картина, в якій обидва інструменти сягають динамічного апогею, доходячи у кульмінаційній зоні до *ff*. Гучна динаміка, прориваючись зі світу тихої далечини імпульсивно і відверто демонструє навіть дико-фовістичний напір нічим не стриманої енергії. Всуціль хроматизована, фактино атональна фактура заповнює механістичністю весь звуковий простір, крізь який намагаються «прорватися» окремі інтонації, які неначе зойки зринають час від часу у цьому гігантському напорі (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 15). Кульмінацію на *ff* підкреслюють гучні кластерні акорди у фортепіано, що у вертикальній проекції охоплюють наступні звуки: (g-a-d-f-g) — у

лівій руці та (f-ges-as-b-c-d) — у правій руці партії фортепіано. Ці кластери утримуються впродовж дев'яти тактів на 6/4, приковуючи увагу на досить великий відтинок часу. На їх фоні, альт врешті намагається проскандувати якісь мовленнєві формули, але, майже в безнадії відступає знову в зону тихої динаміки на осколках ліричних поспівок (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 16).

Фінальним розділом Сонати (292 — 390 такти) стає перебіг щораз повільніших і тихіших зон екзистенційного самозаглиблення, яке проходить кількома фазами: *tranquillo cantabile* — *diminuendo*, *sostenuto tranquillo*, *Andante tranquillo*, *dolce tranquillo*, *dolcissimo*, *Adagio*. Проведення кожної з цих мікрофаз стають неначе низкою кількох постлюдій, післямов, у яких виконавець-інтерпретатор може вкласти власний зміст відчитання.

Так, у фазі 1) *tranquillo cantabile* на фоні рівномірного руху половинками у партії фортепіано відбувається поступове опускання-затихання самотнього голосу альту, який веде неспішну лінію розгортання. Намагаючись і піднятися у мелодичних рівномірних зворотах, однак, тяжіння низхідного спрямування зводить цю декламаційно-речитативну лінію альту додолу. Підкреслює низхідний напрям і басова лінія партії фортепіано, яка рухається спочатку перемежованими малими і великими секундами, згодом оформлюючись у хроматичне гамоподібне опускання: по звуках «fis-eis-dis-cis-h-ais-a-as-g-fis», «зависаючи» на останньому звуці на чотири такти, в той час, як альт намагається «договорити» свою промову, опиняючись у ноті до першої октави (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 17).

Фаза 2) *sostenuto tranquillo* — стає яскравою алюзією до самого початку сонати: на катастрофічно великій відстані, що охоплює крайні регістри фортепіано авторка виставляє октавну педаль на звуці до-дієз, яка час од часу повторюється як глухий відзвін на *pp*, проводячи низку нерівномірних ударів — немов розосереджених у часі космічних пульсів. Б. Фроляк вкотре використовує часопросторові ефекти, які в контексті тембрально-сонорного вирішення надають

оригінальності та незвичності звучання. Якщо порахувати мірні одиниці (найменшою є половинна нота у розмірі 6/4, хоч відлік доцільніше проводити четвертинами з огляду на метричний пульс), то постане наступна римічна послідовність:

- 12 одиниць залігованих нот — перший удар
- 10 одиниць залігованих нот — другий удар
- 8 одиниць залігованих нот — третій удар
- 4 одиниці залігованих нот - четвертий удар
- 2 одиниці залігованих нот — п'ятий удар (тут «вімикається» верхній звук і залишається лише самотній до-діз в суб-контр-октаві)
- 8 одиниць залігованих нот - шостий удар
- 2 одиниці залігованих нот — сьомий удар
- 4 одиниці залігованих нот — восьмий удар

З дев'ятим ударом пульсу, який «зіщулюється» у Фа-мажорний тризвук у трьох-октавному розміщенні, з якого починається нова фаза 3) *Andante tranquillo*, яка охоплює всього 11 тактів (з 314 по 324 такти). У ній авторка виявляє на тому ж *pp* відгомони альтового речитативу з зони початкового *Andante tranquillo* (83-120 такти), перекидаючи таким чином ледь відчутну арку між окремими композиційними зонами. Утримання тризвуку в партії фортепіано в обидвох руках тепер вимірюється ще більшими масштабами: 10 одиниць, 14 одиниць, а після 4 одиниць — удару на один такт у правій руці фортепіано починається виразний контрапунктичний підголосок до мелодичної лінії альту, при цьому змінюються і контури басу — Фа-мажорний тризвук переходить у акорд кластерного типу [g-d-b-c-d-a].

Наступна фаза 4) *dolce tranquillo* (315 — 333 такти) — чудовий ніжний діалог двох мелодичних одноголосих ліній між партією альту і фортепіано на тілі широкої пульсації (зміна акордів у фортепіано відбувається через один або два чи три такти) мі-бемоль-мінорного нонакорду, який плавно переходить у нонакорд Ре-мажору. І хоч ці функції ускладнені, проте, вони тонально визначені і тяжіють до

консонантної зони, в якій все ж головними фігурантами залишаються поліфонічно-імітаційні переспіви між альтом та фортепіано.

Новим відліком розвитку подій стає наступна постлюдія — фаза 5) *dolcissimo*, де наспівно-мелодійне альтове соло набирає своєї етимологічної чинності, натомість як фортепіано «пригадує» ще одну алюзію початку сонати: рух паралельними інтервальними послідовностями або колорування фактури короткочасними підголосковими мотивами, які щоразу скорочуються за кількістю звуків, зате «видовжуються» у звучанні, тобто, відбувається своєрідне ритмічна аугментація. Ця остання сповіль-промова альта також розтягується в часі, оскільки триває з 332 по 361 такти — майже тридцять тактів.

Остаточно завершальною фазою 6) стає *Adagio* — велика фортепіанна постлюдія (362 -390 такти), яка по-суті імітує дуже розосереджене відлуння різнояких мотивів з цілої сонати, хоч фактура вцілому гравітує до пуантелістичної манери письма, адже на тлі затишених акордових педалей лише час од часу зринають окремі звуки, розділені паузами або мікро-мотиви в різних регістрах, немов розчинаючись на всіх параметрах часопростору все більш затишаючої музичної матерії. У цьому розчиненні виникає і алеаторно поданий відголосок альта (4-тактове награвання, яке стає сегментом подальшого алеаторного повторення), який *non vibrato* проводить невелику, але виразну тему в народному дусі. Авторка подає у ремарці вказівку щодо цієї теми (згідно оригіналу рукопису — німецькою мовою), називаючи її — *Volkssingenlied* (народна пісня). Синкопований ритм вузькоамбітусних мотивів нагадують, радше, інструментально-коломийкові награвання, які зостаються останнім словом у все стихаючій пасторальній епопеї для альта і фортепіано Б.Фроляк, виходячи за межі фортепіанної партії (тут проводяться лише поодинокі звуки). Здавалось, що ця лінійна послідовність прямує у невидиму далечину, хоч існує велика ймовірність того, що це ми, слухачі віддаляємося від світу природи, пасторалі.

Медитативно-концептуальна філософська соната екзистенційно-споглядального типу, однак з драматичним (якщо ж говорити про екологічну тему в сучасності, то тут термін «драматичний» межує з «травматичним», оскільки саме природа, довкілля людини опинилося під загрозою знищення) нахилом. Зважаючи на об'ємну драматургічно-архітектонічну конструкцію цілого, можна говорити про симфонізацію жанру в аспекті пост-модерністичної естетики межі XX-XXI століть. Підняття екологічної теми чи то в ролі пантеїстичного споглядання — милування-любівання природою, чи в плані антеїстичної співдії з нею у тісному діалозі, чи відчуття космічного масштабу піднятої проблематики, дозволяє поставити «Пасторальну» сонату для альту і фортепіано Богдани Фроляк в коло таких знакових композицій української музики як «Симфонія пасторалей» Є. Станковича та інших його творів на дану тематику, а також багатьох творів В. Сільвестрова, Л.Грабровського, М.Скорика та ін.. В контексті ж панорами української альтової сонати цей твір заслуговує на почесне місце, оскільки відкриває в національній альтовій музиці нову, досі не апробовану сторінку — стосунків людини і природи.

ВИСНОВКИ

Звертаючись у даному дослідженні до доволі рідкісного жанру альтової сонати у світовому та вітчизняному контексті, було проведено аналітичні спостереження над двома альтовими сонатами львівського композитора Мирослава Волинського та Сонатою «Пасторальна» для альту і фортепіано Богдани Фроляк, які репрезентують львівську композиторську школу в даному жанровому різновиді.

У першому розділі дослідження «Шляхи розвитку жанру альтової сонати в музичному мистецтві ХХ-го століття», у двох його підрозділах проводиться огляд розвитку жанру сонат для альту впродовж минулого століття. В них розкривається означена тематика, зокрема, у підрозділі 1.1. «Жанр сольної та ансамблевої альтової сонати в світовій музиці ХХ-го століття» де здійснюється панорамний огляд розвитку жанру альтової сонати у світовому мистецтві, а також проводиться історіографічний дискурс стосовно етапів його становлення. Так, у 20-30-х роках ХХ-го століття спостерігається значний інтерес до даного жанру, пов'язаний з розквітом сольного альтового виконавства та відродження барокових форм музикування, а також і характерних форм, серед яких соната займала одне з провідних місць. Неокласичні тенденції проявилися у творчості авторів численних альтових сонат, зокрема, Макса Регера та Пауля Хіндеміта. У наступні десятиліття значно розширюється коло європейських композиторів, які звертаються до даного жанру (Марсель Соланж, Еміль Бонке, Гюнтер Рафаель, Хуліан Карілло, Бенджамін Франкл, Павло Борковець, Йозеф Шрайбер, Джон Барроуз, Нормен Казден, Елізабет Лаченс та ін.). Так, період становлення змінюється на освоєння жанру авангардовими сучасними техніками. З'являються твори видатних альтистів-виконавців - Р. Кларк, А. Бакса, Й. Боуена. Десятиліття періоду другої світової війни приносять низку альтових сонат, в яких порушуються складна гуманістична та філософська проблематика, чимало творів постають як

осмислення та відгуків на історичні колізії часу. Сюди можна віднести сонати Бели Бартока, Роджера Геба, Ернста Кршенека та ін.. У другій половині ХХ ст. жанр альтової сонати приваблює Ф. Донатоні, Б. Ціммермана, Г. Бацевич, Г. Дімітрова, А. Хачатуряна, Дж. Лігеті, Б. Шеффера, Дж. Тер-Тетевосяна, С. Оганесяна, Г. фон Ейнема, А.Хованесса, М. Кугеля, Тору Такеміцу. Проте, визначальним стає розширення національних, континентальних меж, адже значно зростає зацікавлення даним жанром у композиторів позаєвропейського кола, яке представляє численна плеяда представників латино-американської, австралійської, ізраїльської, китайської, японської музики.

У підрозділі 1.2. «Приклади звернення українських композиторів ХХ-го століття до жанру альтової сонати та особливості втілення її різновидів у національній музичній культурі» відтворюється панорама жанрових типів альтових сонат, створених українськими композиторами. Звернення до жанрів ансамблевої та сольної сонат припадає в Україні на 70-ті роки ХХ-го століття. Так, у контексті розвитку жанру постають альтові сонати Серафима Орфєєва, Віталія Кирейка, Олександра Яковчука, Мирослава Волинського, Юрія Іщенка, Ганни Гаврилець, Олександра Щетинського, Сергія Зажитька, Богдани Фроляк, Володимира Птушкіна, Бориса Севастьянова. Особливий інтерес до альтової сонати проявляв В. Бібік, автор чотирьох творів у цьому жанрі. Було прослідковано провідні типи сонат, які репрезентували українські композитори у своїх творах для альту. Так, у В. Бібіка альтові сонати постають як монологічні, але й як домінантно-альтові моделі. У Сонаті В. Птушкіна постає бінарна модель, адже двоплановість композиційної структури, а також наявність у «жанру другого плану» – симфонізованої інструментальної поеми, в якій дві частини циклу представляють дві сторони єдиного загального цілого. Соната-поема Б. Севастьянова представляє тип одночастинної романтичної інструментальної поеми, у О. Яковчука – програмна модель також поемного типу; В. Кирейко

представив жанрово-фольклорну модель сонати для альту. І якщо харківська та київська композиторські школи в плані альтового репертуару і сонати зокрема вже отримали наукове осмислення, то альтові сонати представників даного жанру львівської школи – М.Волинського і Б.Фроляк потребують ще свого розгляду.

Відтак, другий розділ роботи присвячено «Альтовим сонатам в творчості Мирослава Волинського». Він має три підрозділи, в яких розглядаються : підрозділ 2.1. «Трактування альтового тембру М.Волинським»; підрозділ 2.2. «Особливості Сонати для альту і фортепіано ор.5 до-мінор»; підрозділ 2.3. «Соната для альту соло ре-мінор М. Волинського». В двох останніх здійснюється детальний структурно-семантичний та виконавський аналіз даних композицій. В процесі аналітичних спостережень було виявлено, що твори, які знаходяться на відстані майже 35 років засвідчують не лише еволюційні процеси в творчому методі композитора, але й репрезентують два іманентних альтових полотна, кожне з яких виділяється особливими неповторними рисами не лише на рівні музичної мови, але й жанрового порядку.

Так, у Сонаті для альту і фортепіано ор.5 М.Волинського (підрозділ 2.2) визначальними стають наступні характеристики: 1) втілення гостро-конфліктного типу драматургії; 2) симфонізація циклу, який складається з трьох частин, кожна з яких написана у формі сонатного *allegro*, що в цілому не є явищем типовим; 3) напружено-драматична, загострена експресіоністична концепція твору; 4) тип сонатності - монотематична симфонізована конфліктно-драматична модель.

Виразовий комплекс Сонати відрізняється складним перебігом тематично-тональних співвідношень, густо альтерованою та хроматизованою гармонічною мовою, складними тональними планами. методами розширеної тональності, складними відхиленнями і модуляціями, еліптичними нерозв'язаними послідовностями, накладаними двох і більше тональних центрів, підкріплюючи поліплощинність драматургії і складними поліфонічними засобами, метро-

ритмічними накладаннями тощо. Вражаюче насичена фактура обидвох партій – і альт, і фортепіано викликана протистоянням двох великих сфер – імпульсивно-агресивного кола тем та кантиленно-наспівного ліричного начала, що становить основу конфліктної драматургії. Об'єднуючим началом стає монотематичне “зерно” всіх трьох частин Сонати, яке присутнє майже у всіх темах.

Окремої уваги заслуговують формотворчі засоби. Так, композитор застосовує тричі у всіх частинах сонатну форму. Перша частина – складна сонатна форма зі вступом, двома П.П., епізодами в розробці, двома репризами, друга з яких дзеркальна, розгортаючи драматичну епопею борні. Друга частина, хоч і лірична, екзистенційно-суб'єктивного типу, потрактована як специфічний вид сонатної форми з контрекспозицією і без репризи. У третій частині — при розширеній сонатності композитор вводить об'ємну фугу. Такий тип побудови форми засвідчує глибинну симфонізацію жанру.

Альт в даній сонаті виступає як драматургічний рушій концепції, співдіючи рівноцінно з партією фортепіано, фактично на основі паритетних начал. Зрештою, альт тут трактується композитором як «інструмент боротьби», якому підвладне відтворення об'ємної системи образів, семантика яких спирається на комплекс темброво-фактурних прийомів, спеціальних артикуляційно-штрихових та динамічних ефектів. Партія альту репрезентує теми найрізноманітнішого характеру. М.Волинський застосовує широкий спектр прийомів виконавської техніки, постійно змінюючи сонорно-темброві амплуа інструмента (наприклад, поєднання *tremolo* і *sul ponticello*; одночасне накладання штрихів та прийомів гри; різноманітні види *glissando*). Загалом, тяжіння до постромантичних, гіпертрофованих виразових засобів та форм перегукується у М.Волинського зі стилістикою Г.Малера, М.Регера, в національному вимірі – зі Ст.Людкевичем, Б.Лятошинським, виходячи на межі експресіонізму.

Соната для альту соло розглядається у підрозділі 2.3.. Будучи значно меншою за масштабами, ця соната тяжіє до мінімалістичного типу висловлювання, порівняно з розлогою пізньоромантичною патетикою першої. В ній альт виконує функції самоаккомпаніючого інструменту. Це вимагало особливої уваги композитора насамперед щодо фактури. Вона насичена і монодійними елементами, не менш важливими акордовими, поліфонічними епізодами. В цій сонаті, як і в попередній ор.5 - тричастинна модель спирається на монотему, яка пронизує увесь твір. «У першій частині образи змінюються з калейдоскопічною швидкістю, напористі, блискавичні, дисонантно спотворені, неначе відображають перебіг сучасних катастрофічних реалій (не випадково автор вдається до використання додекафонної техніки та ускладненої гармонічної мови)» [У]. У другій частині - лірико-медитативній — композитор, відображаючи особисті переживання: від безмежної ніжності до глибокої тривоги не позбавляється складнощів. Тема опору, як ідея протистояння зринає у фіналі - третій частині, де ще більше загострюються відчуття страху, болю і жахів, які приносить війна. М.Волинський обирає рондо-сонатну, але знову ускладнену форму з центральним епізодом і розлогою розробкою, де кожен тематичний елемент стадіально проходить своєрідними «дантові колами» розпачу, страху, болю. Проте, переможно звучить у фінальній коді лейттема, яка немов активізує оптимістичний модус, виводячи цілість сонатного циклу у життєствердну концепцію. Таким чином, «антимілітарна спрямованість даного твору виступає як запорука віри в перемогу, та надає даній сонаті гносеологічної значимості, адже кожен, навіть найменший акт спротиву війні — це шлях до її подолання. І в цьому — найвищий сенс композиторської мети, яка досягається за допомогою тембральної аури одного з найшляхетніших інструментів — альту» [2].

Третій розділ - «Творчі пошуки Богдани Фроляк у сфері альтової музики» піднімає питання розгляду тем: «Звукообраз альту в творчості композиторки»

(підрозділ 3.1.) та розбір «Сонатаи для альта і фортепіано «Пасторальної» Б. Фроляк» (підрозділ 3.2.). Саме ця соната з програмною назвою кореспондує з медитативно-споглядальним типом мислення композиторки, однак, не позбавленого і втілення гостро-драматичних колізій. Цей твір — один з перших у творчому доробку композиторки — уже яскраво виявляє її стилетворчі тенденції та пріоритети. Об'ємна багатофазова розгорнена одночастинна конструкція, яка обіймає майже 400 тактів, в якій розвиток музичного матеріалу відбувається за принципом поетапного нанизування епізодів. Драматургічно-архітектонічна цілісність досягається за допомогою алюзій, численних постлюдій, ремінісценсій, в основі яких — комплекс визначених ядер-первістків — тематичних утворень, які наділяються певними образними характеристиками (це лейт-знаки риторично-питальних інтоном, наративно-розповідних мотивів, синкопованих моторно-танцювальних фігур, «снування павутини», кластерні громоподібні удари, мотиви зітхання-sospirato тощо).

До виразової сфери належатимуть використання розширеного перцептивно-акустичного простору з елементами т. зв. «тихої музики», кластери, алеаторні комплекси, полі-площинність, архаїчні дво-три-хордові лади, ковзний лад, метро-ритмічне моделювання, нерегулярність (постійно змінна метрика) та остінатність, сонорні ефекти (звуконаслідування а ля челеста у партії фортепіано). Розосередженості формі надають постійні сповільнення-ritenuto і фермати майже після кожної фази; ремінісценсії-пригадування, а епізоди, де панують пуантелістично-точкові розокремлені звуки наближаються до абстрактно-хаотичної фактури. Однак, соната не позбавлена і експансивних динамічно-драматичних зон, в яких обидва інструменти постають у динамічному апогеї своїх можливостей, а експансивні зони механістичного наростання вирішуються авторкою засобами атональної музики.

Трактовка ж альту набирає в цій сонаті нових сонорних якостей завдяки застосуванню нових технічних прийомів: поєднання найрізноманітніших штрихів (*sul tasto*, *mono ordinario*, *glissando* на великі відстані, інтервально-акордова техніка, піццікатто, яке межує з арко, *sul ponticello*, детаще подвійними нотами, поєднання стакатної і легатної техніки тощо. Не типовими для солюючого інструменту є використання остінатних пульсуючих або утриманих педалей у фоновій якості, поєднання натуральних і штучних флажолетів, паралелізми, комбінаторні комплекси *ad libitum*, що імітують народні імпровізаційні награвання.

Так, медитативно-концептуальна філософська соната екзистенційно-споглядального типу, однак з драматичним (оскільки саме природа, довкілля людини опинилося під загрозою знищення) модусом постає як виняткове полотно в українській альтовій музиці, де крізь призму альтового тембрального звукообразу вирішуються питання стосунків між людиною і природою. Така глобальна екологічна тема, яка піднімається даним твором дозволяє окреслити «Пасторальну» сонату для альту і фортепіано Б. Фроляк в коло подібних знакових композицій української музики, яка звучить в творах Є. Станковича, В. Сільвестрова, Л. Грабровського, М. Скорика та ін..

В контексті ж української альтової сонати твори львівських композиторів вносять специфічні образно-концептуальні сфери у панораму національного виміру даного жанру, урізноманітнюючи та збагачуючи його, відгукуючись при тому на актуальні насущні проблеми гносеологічного порядку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бебих Б. Українсько-польські перетини у творчій діяльності Богдани Фроляк. International scientific conference. Częstochowa, the Republic of Poland, December 6–7, 2023, P. 25
2. Возняк У. Сонати для альту українських композиторів у контексті розвитку жанру в музиці ХХ-го століття. Бакалаврське дослідження. ЛНМА ім.М.Лисенка, 2023, 43 с.
3. Волинський Мирослав Михайлович. Біографія.
http://library.dudaryk.ua/ua/authors/~Volynskyy_Myroslav
4. Волинський М. Про мої альтові сонати. Рукопис, Львів, 2023, 11 с.
5. Воловчук Ю. Симфонічна об'ємність у Симфонії-реквіємі Богдани Фроляк «Праведна душе». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. Чайковського*. Київ, 2021, Вип. 131, С. 182–195.
6. Горбачевська Я. Шляхи розвитку жанру сонати для альту соло впродовж першої половини ХХ-го століття (панорамний огляд). *Молоде музикознавство: наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка*, Вип. 45. Львів, СПОЛОМ, 2019.С. 211–223.
7. Горбачевська Я. Розвиток жанру соло-сонати для альту у другій половині ХХ-го століття. “Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурномистецьких рефлексіях”: Тези доповідей Четвертої міжнародної науковопрактичної конференції. Київ, 5–7 листопада 2020 р. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020, С. 15 — 19
8. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Киев : Музична Україна, 1973. 311 с.

9. Городецький А. Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість. Дис. на здоб. наук. ступ. канд мист.:17.00.03. – Музичне мистецтво. Київ, 2019, 216 с.
10. Дедюля Ю. Соната для альту і фортепіано В. Птушкіна «Пам'яті Д. Клебанова» в контексті еволюції жанру. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. держ. Ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 25. С. 106–113.
11. Дедюля Ю. М. Твори крупної форми для альту в українській музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: жанрово-стильовий пошук Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 - «Музичне мистецтво». ХНУМ імені І. П. Котляревського, Харків, 2020, 311 с.
12. Єфіменко А. «Праведная душе...» Богдани Фроляк у 9 інтенціях. *Збруч*. Інтернет-газета. 31 травня 2017. URL:.
13. Іванова С. Богдана Фроляк: «Хочу, щоб моя музика була світлою». *Збруч*. URL: <https://zbruc.eu/node/42730> (дата звернення: 23.11.2024)
14. Калениченко А. Інструментальна музика. *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. С. 218—236
15. Карапінка М. Альтова соло-соната ХХ ст. у національно-стильових та жанрових проекціях. *Молоде музикознавство: наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка*, Вип. 16. Львів, СПОЛОМ, 2007.С. 97–107.
16. Карапінка М. З. Альтова соло-соната ХХ ст. у національно-стильових та жанрових проекціях // Молоде музикознавство : наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, Вип. 16 ред-упор. О. Тракало. Львів, СПОЛОМ, 2007.С. 97–107.

17. Карапінка М. З. Жанрова парадигма європейської сонати для альту і фортепіано XVIII–XX століть : автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2011. 16 с.
18. Карапінка М. З. Камерно-ансамблева альтова соната XX ст. у жанрово-стильових проекціях // Вісник Прикарпатського університету : Мистецтвознавство, Вип. XII–XIII. Івано-Франківськ, 2008. С. 144–150.
19. Карапінка М. З. Камерно-ансамблева альтова соната у творчості англійських композиторів початку XX ст. // Музикознавчі студії, зб. статей, Вип. 35. Львів, 2015. С. 113–125.
20. Карапінка М. З. Камерно-ансамблева альтова соната у творчості французьких композиторів першої половини XX ст. Камерно-інструментальний ансамбль : історія і сучасність : наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, Вип. 24, кн. 1 / редупор. Н. Дика. Львів, СПОЛОМ, 2010. С. 11–17.
21. Кияновська Л. Олександр Щетинський. *Українська музична культура: навч. посіб.* Львів : Тріада плюс, 2008. С. 294–297.
22. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму : http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html
23. Косенко Г. Темброва семантика альту як художня метасистема. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 174–187.
24. Косенко Г. Темброва семантика альту у творчості харківських композиторів 1960 – 2000-х рр : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 /

- Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. 19 с.
25. Криса О. Альтове мистецтво Києва у контексті європейських традицій : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2011. 213 с.
 26. Криса О. Динаміка становлення альтового репертуару в контексті взаємодії композиторської та виконавської шкіл Києва // Наук. вісн. нац. Муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ., 2008. Вип. 77 : Виконавське музикознавство. С. 100–111.
 27. Кулаков С. Специфіка методики виховання альтиста : метод. рек. Київ : РМК, 1993. 48 с.
 28. Купріяненко Е. Б. Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє бароко – Й. Брамс) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2010. 18 с.
 29. Ланцута О. Українська неоромантична фортепіанна соната. *Записки НТШ*. Том 232 (ССХХХІІ) : Праці Музикознавчої комісії: статті, матеріали, критика і бібліографія. Львів, 1998. С. 165—178.
 30. Мужчиль В. Акустична структура інструментального звукоутворення в музиці ХХ століття: струнно-смічкова група. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2013. 16 с.
 31. Назар Л. «ПОКЛИК... ОДВІТ... КОВЧЕГ...» Аналітичні рефлексії на ораторію Мирослава Волинського “Я Тебе кличу...”, присвячену 150-й

- річниці народження Митрополита Андрея Шептицького. URL: https://mwolynskij.at.ua/publ/lilija_nazar_poklik_odvit_kovcheg/1-1-0-10
32. Поліщук Т. Богдана Фроляк: «Музика завжди зі мною, бо це моє життя». *Music Review Ukraine*. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/63B2C4C2E86E02A1C22589F1003F7AD1> (дата звернення: 14.11.2024)
 33. Палшков Б. Б. Особливості звуковидобування та інтонування на альті. Київ : Музична Україна, 1982. 96 с.
 34. Рощенко-Аверьянова О. Кафедра композиції та інструментування крізь призму історії харківської композиторської школи. В. Бібік. *Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Pro Domo Mea: Нариси*. Харків, 2007. С. 148—170.
 35. Рудик М. Ескізи до огляду української інструментальної музики останньої третини ХХ століття: цикли п'єс, сонати. <http://lib.pnu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/2826/1/2903.pdf>.
 36. Селешук А. Жанр сольної сонати для альту в творчості вірменських композиторів другої половини ХХ століття. Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр». Львів, ЛНМА ім.М.Лисенка, 2021, 101 с.
 37. Суворовська Г. Л. Еволюція жанрів в українській камерно- інструментальній музиці. *Українське музикознавство* : республ. Міжвід. наук.-метод. зб. / упоряд. І. Б. Пясковський. Київ, 1991. Вип. 26. С. 146—154
 38. Сюта Б. О. Жанри музичної мови: постановка питання. *Українське музикознавство*. Київ, 2012, Вип. 38. С. 138-159.
 39. Сюта Б. Поняття «жанровий тип» як метамовна одиниця сучасної теорії музики. *Термінологічний вісник*. Київ, 2019. Вип. 5. С. 188 — 195.

40. Тукова І. Г. Про смислоутворюючу роль музичного жанру. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Вип. 2, 2009. С. 213–218.
41. Тучапець А.І. Альтова музика Євгена Станковича як феномен творчості композитора. *Ukrainian Music: Personal Dimension*. Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 2020. Issue 127. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.127.213874>
42. Удовиченко М. Твори для альту українських композиторів XX-XXI ст.: виконавський аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 52, том 3, 2022, С. 87 — 95.
43. Яковчук Н. Соната-поема для альту і фортепіано О. Яковчука: деякі проблеми інтерпретації. С.335-340.
44. Ярмо М. Українська фортепіанна соната: жанрово-стильова парадигма. Дрогобич : ДДПУ ім. І. Франка, 2009. 90 с.
45. Arcidiacono A. Gli Instrumenti: La Viola. Milano : Berben, 1973. 62 p.
46. Bagge S. Die geschichtliche Entwicklung der Sonate, Lpz., 1880.
47. Bodana Frolyak. Let There Be Light (2023). <https://www.youtube.com/watch?v=aUkzo3zjbU4> (дата звернення: 14.11.2024).
48. Borrel E. La sonate. P, 1951
49. Klanwell O. Geshichte der Sonate von ihren Anfängen bis zum Genenwart. Köln, 1899, 209 s.
50. Menuhin Y., Primrose W. Violin & viola. Kahn & Averill, 1988. 288 p.
51. Nelson S. M. The violin and viola : history, structure, techniques. Mineola, New York : Dover, 2003. 277 p.

52. Sikorski K. Instrumentoznawstwo. Kraków: PWM, 1975. 282 s.
53. Schaffer B. Muzyka XX wieku. Twórcy i problemy. Kraków, 1975, 395 s.
54. Schaffer B., Hanuszewska M., Trzaskowski A., Wachowicz Z. Leksykon kompozytorów XX wieku. cz. I. Kraków, PWM, 1963. 325 s.
55. Schaffer B., Hanuszewska M., Trzaskowski A., Wachowicz Z. Leksykon kompozytorów XX wieku. Cz II., Kraków, PWM, 1963. 359 s.
56. Shedlors J.S. The string-sonata, its original and development. London, 1985, 115 p.
57. Venmann W. A history of the sonata idea. v.1-2. Chapel Hill, 1959- 1963. 290 p.
58. Viola. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 19. L., 1980. P. 808.
59. Riley M. W. The history of the viola, Vol. 2. Michigan : Printed by Braun-Brumfield, Ann Arbor, 1991. 454 p.
60. Riley M. W. The history of the viola. Michigan : Vol. 1. Braun-Brymfield, Ann Arbor, 1993. 396 p.
61. Robinson M. The violin and viola. London, New York : F. Watts, 1976. 48 p.
62. Zeyringer F. Literature für viola. Hartberg : Schnwetter, 1976.
63. Williams M. D. Music for viola. Detroit : Information Coordinators, 1979. 362 p.

