

**Плющенко Максим.** Переложения и транскрипции Б. Михеева как уникальный опыт в исполнительстве на народных инструментах. Данная публикация является первым опытом системного изучения транскрипторского творчества Б. Михеева – на примере его переложений и транскрипций. В ходе изучения музыкальных образцов определены базовые критерии и принципы, которых придерживается Б. Михеев в данных жанрах. Также затрагиваются вопросы композиторского и исполнительского творчества, их специфика для народных инструментов, в связи с чем акцентируется внимание на возможности пополнения концертного репертуара оркестра народных инструментов, в частности, произведениями композиторов-классиков.

**Ключевые слова:** художественная интерпретация, жанры переложения и транскрипции, жанровые критерии и принципы, народные инструменты, композиторское и исполнительское творчество.

**Pliushchenko Maksym.** Arrangements and transcriptions of B. Mikheev as a unique experience in performing on folk instruments. This publication is the first experience of the transcriptional art systematic study of B. Mikheev. It is considered on the example of B. Mikheev's arrangements and transcriptions. During the study of musical examples, it has been determined the basic criteria and principles guided by B. Mikheev. It has been studied the questions of composer and performing creativity, their specificity for the folk instruments.

**Key words:** artistic interpretation, genres of arrangement and transcription, genre criteria and principles, folk instruments, composer and performing art.

*Галина Косенко*

## КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА І КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ ОР. 53 В. БІБІКА: АСПЕКТИ АВТОРСЬКОГО ВІДТВОРЕННЯ «ОБРАЗУ» ІНСТРУМЕНТА

**Актуальність** теми даної статті зумовлена цілим рядом обставин, серед яких головною є особливе значення концертно-віртуозних форм у сучасній практиці суспільного музикування. Ці форми мають давні традиції, але у процесі еволюції музичного мислення набували різних метаморфоз. Це стосується і видової специфіки інструментального концерту, пов'язаної з певними інструментами, зокрема, з альтом. Дослідження цього жанру, у тому числі і у альтовому відтворенні (роботи Б. Асаф'єва [1], К. Білої [2], Д. Гаврильця [3], Л. Гаккеля [4], Л. Мінкіна [6]), показують, що його «матриця» для композиторів сучасності є лише приводом до стильової самореалізації у модусах від «стану душі» до «стану світу» (Є. Назайкінський [7]).

Як видається, авторський стиль В. Бібіка мав суттєвий вплив на розвиток альтового мистецтва другої половини ХХ ст., у зв'язку з чим його твори для альту або за його участю потребують поглибленого дослідження. У даній статті аналізується Концерт для альту з камерним оркестром оп. 53, де композитор у такому «відповідальному» жанрі, як концерт, демонструє своє відношення до темброобразу цього інструменту у єдності його змістовних та «технологічних» складових.

**Метою** статті є визначення співвідношення авторської специфіки жанрової форми та усталених традицій альтового концертування у Концерті для альту та камерного оркестру оп. 53 В. Бібіка.

Ця мета визначає і аспект наукової *новизни* даної статті, який полягає, по-перше, у розгляді твору В. Бібіка у контексті всього комплексу жанрових ознак концертної форми, по-друге, – у розкритті смислової авторської трактовки альтової концертності у її неоромантичному тлумаченні.

Жанр альтового концерту має таку саму багату історію, як і сам інструмент. Для того, щоб увійти до сонму інструментів-солістів, альту знадобилося декілька століть, якщо точкою відліку вважати концертуючий стиль епохи Бароко (М. Лобанова [5]). За свідченням дослідників, оригінальна інструментальна література за участю альту почала з'являтися ще в XVII столітті: «<...> перші взірці альтового концерту сформувалися у соціокультурному та стильовому просторі бароко в результаті сукупних зусиль представників різних національних традицій» [3, с. 5].

Якщо ж звернутися до історії становлення жанру українського інструментального концерту, то на думку науковців, воно відбулося у XVIII столітті: «Перший зразок <...> був створений при російському дворі видатним українським композитором Д. Бортнянським – Концерт для чембало з оркестром» [2, с. 11]. Дослідник зауважує також, що складні історичні обставини того часу утруднювали розвиток усіх жанрів в українській музиці, але на сьогодні маємо інформацію, що «харківський композитор І. Лозинський мав у своєму доробку серед інших творів концерт для кларнету, виданий у 1822 році [там само]».

Перші ж концертні твори з солюючим альтом в українській музиці з'явилися лише у 70-ті роки минулого сторіччя (перший Концерт для альту було створено київським композитором Ярославом Верещагіним у 1972 році). З тих пір скарбничка альтового репертуару успішно продовжує поповнюватися творами як сольо-концертного, так і камерного спрямування. Відзначимо і внесок у розширення альтової літератури харківської композиторської школи. За цей час її представниками створено велику кількість творів для альту та за його участю: Тарантела (1970) і Рапсодія для альту та ф-но (1975) Л. Шукайло, Музика для альту та фортепіано М. Кармінського,

Ностальгія для альту і фортепіано І. Ковача, Елегія для альту соло О. Гугеля (1994), Ностальгія для альту В. Борисова, Концерт для альту і камерного оркестру В. Пацери, Тема з варіаціями для скрипки і альту (1958), Концерт для альту з оркестром (1982) та «Японські силуети» для голосу, віол д'амур (альта) і камерного оркестру (1986) Д. Клебанова, Постлюдія для фортепіано, альту та віолончелі О. Гугеля (1999–2003), Соната для альту і фортепіано пам'яті Д. Клебанова В. Птушкіна, Фантазія для альту з оркестром М. Стецюна (2000), Соната-поема для альту і фортепіано (2003) та Концерт для альту і симфонічного оркестру (2006) Б. Севастьянова.

Також у альтовому доробку харківських майстрів виділяються різножанрові опуси, створені В. Бібіком: Соната для альту solo ор. 31 (1977), «Триптих» для альту solo, струнних та фортепіано (1978), Концерт № 1 для альту з камерним оркестром ор. 53 (1984), Концерт-Симфонія для скрипки, альту і камерного оркестру (1986), Соната № 1 для альту і фортепіано ор. 72 (1988), «Елегійна музика» для альту та фортепіано solo і симфонічного оркестру ор. 77 (1990), Концерт № 2 для альту з симфонічним оркестром ор. 104 (1994), Соната № 2 для альту solo ор. 136 (1999), «Recitativo» для альту solo, Соната № 2 для альту та фортепіано ор. 137 (2000) та 6 струнних квартетів.

Аналіз обраного твору – Концерту для альту з камерним оркестром ор. 53 В. Бібіка – вимагає усвідомлення змін жанрової форми концерту, котрі відбувалися в процесі історичної еволюції. На сучасному етапі вона існує у різних модифікаціях, синтезах, «гібридах». Погодимося з Д. Гаврильцем, що саме в ХХ столітті відбувається диференціація інструментальних жанрів, що вилилася у низку жанрових моделей концерту. З цього приводу дослідник пропонує наступний перелік [3, с. 7–8]: 1) камерна модель жанру, реалізована в руслі неокласицизму (Альтовий концерт «Schwanendreher» П. Хіндеміта, Концерт № 1 для альту з оркестром Д. Мійо); 2) симфонізована модель жанру, реалізована в руслі постромантизму (альтові концерти С. Форсайта, Й. Боуена, В. Уолтона); 3) синтетична модель жанру, реалізована в руслі неофольклоризму (Концерт для альту з оркестром Б. Бартока). Характеризуючи другу половину ХХ століття, автор відзначає зростання «дифузії» жанрів, «нівелювання» традиційних композиційних структур концерту [там само]. Все це призводить до появи таких різновидів концертного жанру, як: 1) циклічна модель концерту-симфонії (Концерти для альту з оркестром Г. Бацевич, Я. Верещагіна, Концерт № 2 для альту і симфонічного оркестру ор. 104 В. Бібіка); 2) одночастинні концерти-поєми (Альтові концерти К. Пендерецького, А. Ешпая, Концерт для альту з оркестром № 1 Є. Станковича); 3) концертні твори вокально-інструментальних складів

(твори за участю солюючого альту – «Стікс» та «Оплаканий вітром» Г. Канчелі, «Японські силуети» Д. Клебанова); 4) інші атипові моделі концертних творів (наприклад, програмні твори концертного типу – «Lachrimae» для альту і струнного оркестру Б. Бріттена, «Музичний дарунок» Г. Ляшенка, «Монолог» для альту з камерним оркестром А. Шнітке, Симфоніета A'CORDA А. Гаврильця та інші) [3, с. 8–11].

Переходячи власне до аналізу специфіки авторського підходу до концертної форми В. Бібіка, а також композиторського тлумачення можливостей альтового тембру та його використання в Концерті для альту та камерного оркестру ор. 53, доцільно, на нашу думку, задатися питанням: чи є усталеним альтовий темброобраз і, якщо так, то з чого він складається?

На підставі побіжного огляду альтових творів, написаних до початку ХХ століття, можна говорити про технічні можливості альту у аспекті відтворення через них характерних рис його більш-менш стійкого темброобразу: 1) його ігровий діапазон в основному був дещо вузкий: від «до» малої октави – до початку третьої октави; 2) метроритмічна організація була регламентована законами стилю (від барочного до романтичного); 3) технічний альтовий арсенал був досить обмеженим: композитори в основному використовували базові штрихи, такі як *detache*, *legato*, *staccato* та т. п. Серед прийомів можна назвати чергування *arco* і *pizzicato*, гру *con sordino*, тремоло, акценти і *sforzando*. Зустрічалися нескладні для виконання подвійні ноти та акорди.

Беручи до уваги всі ці характеристики композитори зазвичай використовували тембр цього інструменту для створення меланхолійних та ліричних образів. У ХХ столітті ж підхід композиторів до альтового тембру кардинально змінюється завдяки розширенню виражальних та технічних можливостей цього інструмента. Альтове амплуа набуває філософського, медитативного, лірико-психологічного, драматичного характеру. Так, Д. Гаврилець відзначає, що на початку ХХ століття «зміна ставлення до інструмента, безперечно, знайшла своє втілення у радикальному перегляді тембрової семантики – від містичної тьмяності до драматизму» [3, с. 6].

Отже звернемося до Концерту для альту і камерного оркестру ор. 53 В. Бібіка, котрий було створено у 1984 році. З точки зору жанрової форми даний Концерт повністю віддзеркалює специфіку мислення В. Бібіка як композитора для якого будь-які музичні жанри були лише підставою для власного авторського тлумачення. У творі, що розглядається це відображено, зокрема, через оригінальну структуру концертного циклу – двочастинну композицію, у якій кожна частина містить свої внутрішні підрозділи і складає своєрідні «цикли у циклі».

Стиль музичного мислення В. Бібіка, який зараз вже є визнаним класиком української музики другої половини ХХ століття, виступає як своєрідне узагальнення та, навіть, синтез цілого ряду тенденцій. У їх переліку, який надається нижче, враховано не лише загально-естетичні моменти, але й типову «технологію» письма, яку використовує автор у всіх жанрах своєї музики, у тому числі і у концертному. Це: 1) розкриття «великого» через «мале», що відображується на рівні вагомості окремих мікро-інтонацій та фактурних формул; 2) симфонічний «ухил» висловлювання, який має в основі монологічність, а не діалогічність, властиву тому ж концерту; 3) відтворення монологічності через її головний «комунікатор» – медитаційну лексику, що забезпечує принцип, який можна назвати «контрольованою імпровізацією»; 4) опора на мелос як джерело музичної інтонаційності, показником чого є інтервал секунди – у її проявах по горизонталі (мелодичний тематизм) та вертикалі (гармонічний тематизм, зокрема, кластерний); 5) полімелодична (у широкому змісті – поліфонічна) основа фактури, де вертикальні утворення часто стають наслідком лінійно-рухових процесів; 6) переважання змістовно-естетичного над «технологічним»; музичне мислення В. Бібіка має глибоке філософське підґрунтя, а новітні техніки письма, у тому числі, і елементи авангардної стилістики, є підпорядкованими змістовно-образним завданням.

Всі ці принципи яскраво представлені в Альтовому концерті. Солюючий альт при цьому вирізняється своїми різноманітними функціями у загальному концертному ансамблі, де він взаємодіє з камерним оркестром у складі *divisi* струнних, фортепіано, вібрафона та групи колористичної перкусії – від *triangolo* до *tam-tam*'у.

На початку першої частини циклу (авторська ремарка *Sostenuto*) альт ніби поступово відокремлюється від групи струнно-смичкових інструментів і лише згодом виступає як концертант-соліст. Процес, який тут відбувається, означає, з одного боку, виокремлення солюючого інструменту, який виділяється із свого корінного сімейства струнно-смичкових, з другого боку, – тут здійснюється початкове експонування лейттеми Концерту (приклад 1), яка «запліднює» своїми інтонаціями практично всі інші теми твору.

*Приклад 1.*

В основі теми лежить улюблена В. Бібіком секунда, яка обігрується у різних семантичних проявах – як низхідне «зітхання», як напружена хро-

матика у тому ж низхідному русі, як риторична фігура «оточення» опорних тонів ладу. Фактура, яка спочатку мала гомофонно-хоральний вигляд, поступово ніби вирівнюється і стає лінійно-поліфонічною, що протягом всієї подальшої музики у першій частині Концерту забезпечує концертний діалог, а точніше, полілог, оскільки мова йде не лише про поєднання альту та камерного оркестру у цілому, але й про своєрідні мікро-дуети, наприклад, між альтом та контрабасом наприкінці першої частини (ц. 13)<sup>1</sup>. Перша частина написана в умовній тричастинній формі з «цементуючою» головною темою, що забезпечує логіку при чергуванні контрастних за темпом та характером музики структурних мікро-блоків, яких тут до репризи налічується шість. Звертає на себе увагу поступовість образно-темпових змін, які досягають свого «піку» у фрагменті *Piu mosso. Agitato* (цц. 10–11), а потім поступово ніби гасяться з досягненням у репризі (ц. 13) початкового темпу.

Свобода структури першої частини Концерту відтворює особливий статус альтового образу, який будучи у потенціалі меланхолійно-стриманим, може досягати яскравої моторики та емоційної напруги. Про це свідчить, зокрема, підвищена теситура альту у моторних фрагментах в середині частини (ц. 7). Такий же принцип у цілому діє і у повільних темпах, наприклад, у фрагменті з середнього розділу форми (*Rochissimo meno mosso*, ц. 9), де здійснюється багаторазове варіантне повторення секундової приспівки з поступовим рухом угору. Принцип «концентричності» (поступовий рух угору з наступним рухом у протилежний бік) зумовлює і макроструктуру у першій частині Концерту. Це стосується, зокрема, розташування сольної альтової каденції (приклад 2), яка у класичних зразках концертної форми повинна була розміщуватися наприкінці форми. У першій частині даного Концерту вона розташована у її середині, навіть ближче до експозиційного розділу (ц. 6). Каденція тут, до того ж, не несе у собі властивого їй віртуозного навантаження. Це, скоріше, альтовий монолог-зв'язка, що забезпечує плавний перехід між контрастними «фрагментами-секціями» цієї частини – медитативно-кантиленною експозицією та збуджено-нервозним початком середнього розділу форми (*Con moto*, ц. 7). У даній каденції є ще одна драматургічна функція, яку можна визначити як проміжний «епілог-замикання», який «арочно» кореспондує з початковим викладом лейттеми у сольюючого альту. Подібна драматургічна бі- та поліфункціональність властива багатьом структурним підрозділам обох частин Концерту, а її призначення можна визначити як засіб динамізації форми за рахунок «ланцюгового» зв'язку її фрагментів-секцій. Одночасно композитор у каденції дає

<sup>1</sup>Тут і далі використана наступна нотна партитура: Бібік В. Концерт для альту і камерного оркестру [партитура]. К.: Музична Україна, 1990. 88 с.

ніби стислий конспект теситурно-регістрової диспозиції альту у першій частині Концерту та, навіть, у всьому творі: мелодія альту поступово підіймається, захоплюючи все вищі точки і досягає *dis* третьої октави.

Приклад 2.

Представлена у першій частині лейттема надає двочастинному циклу рис камерної симфонічної поеми, заснованої на принципі монотематизму, моноінтонаційності (вираз М. Тараканова) з солюючим інструментом, якому доручено як власне сольні, так і фонові ролі, що послідовно відтворюються у «контрольованій імпровізації», властивій всій музиці Концерту.

Власне сонатна форма як атрибут класичного концерту виникає у другій частині (*Allegro ma non troppo. Animato*). Головна партія тут побудована на матеріалі лейттеми з першої частини, яка набуває у ході розвитку різних жанрово-сміслових відтінків – від активної дієвості (експозиція форми, ц. 15), погрозливої фатальності (розробка форми, ц. 24) до пасторальності і музичної зображальності (епізод частини, позначений ремаркою *Pastorale*, ц. 31). Друга частина іде за першою *attacca* і сприймається спочатку як її продовження (*Allegro ma non troppo. Animato*, ц. 15). Як і у першій частині, тут постійно відбуваються, зафіксовані у авторських ремарках, своєрідні макро-агогічні зміни: буквально за декількома тактами змінюється характер руху, динаміка, іноді атикуляційні прийоми (наприклад, цц. 26–27: *Animato, Meno mosso, Andante*). Такі зрушення підкреслюють імпровізаційну природу самого концертного жанру, а також сприяють деталізованій у образності та техніці гри трактовці амплуа альту, який мислиться автором як інструмент різноманітних можливостей, показаних як у крупному плані (контрасти розділів форми), так і у мотивній роботі (щодо такої роботи у західно-європейському музикознавстві вживається термін «дробна робота»).

Власне у сонатному алегро (*Allegro ma non troppo. Animato*, ц. 15), яке розпочинається після розглянутого вище «вступу», представлено все туж лейттему, зокрема, її головне «ядро» у вигляді тетраорду, поданого у низхідному та висхідному русі (своєрідне «розгойдування» як початкова фаза наступних зрушень). Композитор, як і у попередніх випадках, вибудовує розвиток теми за принципом висхідного «хвильового» наростання, у

якому, як правило, виділяються три фази, кожна з яких динамічно та теситивно перевищує попередню. Роль традиційної теми побічної партії тут виконує варіант лейттеми (ц. 22), представлений у іншому регістрі (на октаву вище), а також у іншому темпі – *Andante* замість *Allegro ma non troppo. Animato*. Цього достатньо для виявлення контрасту двох граней цього образу, який у темі головної партії має споглядально-епічний характер, а у темі побічної партії перетворюється на кантиленно-ліричний образ (авторська ремарка *Dolce*). Проте тематичний контраст все ж виникає. Його виток слугує контрапункт двох елементів лейттеми, показаний ще у розділі головної партії між солюючим інструментом і фортепіано та низькими струнними (ц. 19). У розділі побічної партії тема-контрапункт, яка, доречі, дуже нагадує тему-монограму *DSCH*, ніби підіймається нагору, стає тематичним рельєфом та поступово змінює епічний характер розвитку музики на експресивно-драматичний (ц. 23). Готується ще один фрагмент-секція, контрастний за темпом та образністю (*Allegro*, ц. 24), де здійснюється розробка інтонацій теми головної партії (тетрахорд у висхідному та низхідному русі). Але розробка знову переривається ліричним епізодом, заснованим на темі побічної партії (3 такт, ц. 27), яка власне не «розробляється», а ніби продовжується з певною «перервою». Такий «ланцюговий» принцип зіставлення-поєднання контрастних фрагментів-секцій призводить далі до «прориву» іншого образу, запозиченого з теми головної партії (мотив-сигнал або мотив-поклик, який символізує повернення до початкового стану повільної кантиленної «медитації»). Тут виникає альтова мікро-каденція, де альт грає терціями (4 такт, ц. 28).

Далі повертається матеріал медитативної теми побічної партії, який у другій частині Концерту складає своєрідний семантичний фон, на тлі якого відбуваються інші музичні «події». В цю образну семантику цілком вписується і епізод *Pastorale* (ц. 31), де моделюється розділ *Trio* з класичної складної тричастинної форми. Тут альт виконує трелі, а виклад відносно нової теми доручено інструментам камерного оркестру. Наступний розділ другої частини Концерту (ц. 32) є наймасштабнішим серед інших і виконує функцію загальної кульмінації твору, досягаючи симфонічного розмаху. Цей епізод можна було б вважати «епізодом у розробці», але його засновано на комплексі експозиційних «тем-мотивів», які чергуються за горизонталлю або сполучаються вертикально. Семантика цього епізоду йде від Д. Шостаковича, зокрема, теми-нашестя із Сьомої симфонії, але гротеск у В. Бібіка виявлено більш камерно, в межах загальної лірико-драматичної, «особистісної» концепції даного Концерту. Про це свідчить досить швидке «зняття» досягнутої кульмінації туттійного викладу «теми-маршу» (так її умовно можна назвати), яке відбувається за 13 тактів до епізоду *Sostenuto* (ц. 39).



Від цього розділу починається своєрідна реприза, але не лише другої частини Концерту, але й його форми у цілому. Двочастинна композиція, запропонована В. Бібіком у цьому творі, потребувала додаткових «скріплюючих» (лейттема) та спеціальних архітектонічних засобів. Тому композитор будує заключний розділ другої частини Концерту спочатку на матеріалі першої частини з експонуванням лейттеми (але вже *tutti* оркестру), а далі використовує фрагментарно фактично весь мотивний комплекс, який прозвучав як у першій, так і у другій частині твору (тут навіть виникає ремінісценція мікро-каденції терціями у альта з другої частини). Одночасно від епізоду *Sostenuto* розпочинається і продовжується до самого кінця твору своєрідний «тихий фінал», який виконує функцію відсутньої третьої частини, а також знову нагадує стилістику концертно-симфонічної форми, що йде від Д. Шостаковича.

У зв'язку з поєднанням елементів концертності і камерності, альт у цьому творі репрезентується у різних своїх виражально-конструктивних амплуа. Перш за все це стосується розкриття його кантиленно-мелодичної природи із охопленням усіх регістрових зон, включаючи віртуозні високі позиції, а також флажолети (кантиленні варіанти лейттеми першої частини, каденція у першій частині, епізод *Pastorale* із другої частини).

В інших випадках альт виступає у різноманітних поєднаннях з *tutti* оркестру, окремими інструментами і їхніми групами: ансамбль альта, фортепіано та барабану на фоні витриманих акордів оркестру у першій частині (9 ц.), мікроансамбль солюючого альта, акордів фортепіано і контрапункт контрабасу в кінці першої частини (ц. 13); ансамбль у складі альт, фортепіано, оркестрові альти, віолончелі *divisi* та контрабас у одному з проведень теми головної партії фіналу (ц. 24), альт із струнною групою та тремоло тамтаму на початку другої частини (ц. 15), діалог альта і вібрафону на тлі струнних і фортепіано у другій частині (ц. 27).

Таким чином, функції альта у Концерті В. Бібіка не зводяться до солювання, а виступають у комплексі з іншими засобами концертування як «змагання-згоди» (Б. Асаф'єв) всіх його учасників. Така трактовка концертного жанру є характерною для авторського стилю В. Бібіка, для якого форма концерту є лише приводом для виразу індивідуально-суб'єктивного, емоційно-напруженого стану інтонування, яке у процесі розвитку набуває різних відтінків і охоплює модус звукового буття твору у його виконавському втіленні. Саме у цьому розумінні, як видається, і слід підходити до інтерпретації цього Концерту, що, наш погляд, повноцінно відображено у версії, запропонованій Мелою Тененбаум з оркестром «*Perpetuum mobile*» під керівництвом Ігоря Блажко, на яку ми і орієнтувалися у даній статті.

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. С. 218–220.
2. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба): автореф. дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03. Київ, 2011. 20 с.
3. Гаврилец Д. Г. Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі : автореф. дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03/ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2012. 16 с.
4. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки. Л.: Сов. Композитор, 1990. 287 с.
5. Лобанова М. Западноевропейская музыка барокко: проблема эстетики и поэтики. М.: Музыка. 1994. 345 с.
6. Мінкін Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепианних концертів Р. Шедріна)//Українське музикознавство: наук.-метод. зб./[ред. О. В. Торба]. К.: Музична Україна, 1987. Вип. 22. С. 77–83.
7. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.

**Косенко Галина. Концерт для альта і камерного оркестру В. Бібіка ор. 53: аспекти авторського відтворення жанру.** Статтю присвячено розгляду Концерту для альта і камерного оркестру ор. 53 В. Бібіка з точки зору відтворення у ньому «образу» цього інструмента у відповідній жанровій інтерпретації. Вперше запропоновано цілісний аналіз Альтового концерту В. Бібіка як твору, який містить різноманітні стилістичні витoki як у плані трактовки жанрової основи композиції, так і у відтворенні ресурсів альта.

**Ключові слова:** Концерт (концертність), концертний стиль, альтовий концерт, «образ» альта, альтові інтерпретації концертного жанру, музична мова та форма Концерту В. Бібіка.

**Косенко Галина. Концерт для альта и камерного оркестра В. Бибика ор. 53: аспекты авторского претворения «образа» инструмента.** Статья посвящена рассмотрению Концерта для альта В. Бибика с точки зрения претворения в нем «образа» этого инструмента в определенной жанровой интерпретации. Впервые предложен целостный анализ Альтового концерта В. Бибика как произведения, в котором содержится разнообразные стилистические истоки как в плане трактовки жанровой основы композиции, так и в претворении ресурсов альта.

**Ключевые слова:** Концерт (концертность), концертный стиль, альтовый концерт, «образ» альта, альтовые интерпретации концертного жанра, музыкальный язык и форма Концерта В. Бибика.

**Kosenko Halyna. V. Bibik concerto for viola and chamber orchestra op. 53: aspects of the author's implementation of the instrument's «image».** The article is devoted to the V. Bibik's viola concerto from the point of view of this instrument's «image». It has been proposed for the first time, the analysis of V. Bibik's viola concerto as a composition which have the various stylistic sources as in terms of interpretation of the genre basis of composition, as in the viola resources implementation.

**Key words:** Concert (concerto), concert style, viola concerto, the instrument «image», viola interpretations of the concert genre, musical language and the V. Bibik concerto form.

*Олександр Островський*

### «LA TERRA TREMA» («ЗЕМЛЯ ТРЕМТИТЬ») ЛУКІНО ВІСКОНТІ: ЗВУК ЯК МІФОЛОГІЧНИЙ ПРОСТІР

Загальновідомо, що музика в кіно розширює коло для дешифрування інформації в кадрі та сприяє зв'язку зі світоглядним back-ground'ом глядача. Дослідження аудіовізуального простору в кінематографі сприяє можливості всебічного аналізу класики світового кіно. Залучення академічної музики до кіно розширює поле дешифрування, всіляко поєднуючи зміст академічних музичних творів із різними складовими кінокартини. Тож, беззаперечною є **актуальність** такого аналізу для розкриття ідеї тієї чи іншої стрічки.

Яскравим прихильником використання класичної музики в кіно є Лукіно Вісконті. В роботах майстра використано безліч музичних цитат, проте досі немає якісної систематизації звукових доріжок його фільмів. В даній статті ставиться за **мету** спроба диференціації звукових пластів неореалістичної стрічки Л. Вісконті «La terra trema» («Земля тремтить») та осмислення їх у загальній композиційній будові фільму. **Новизна** полягає у комплексному осягненні звукового простору стрічки та інтерпретації його елементів через звернення до «міфу» як категорії художнього мислення Вісконті.

Стрічка «La terra trema», знята у 1948 році, планувалась як документальний фільм, що розповідатиме про життя бідних регіонів Сицилії. Натомість, режисер вирішив втілити свою давню мрію – екранізувати «Сім'ю Малаволья» Джованні Вергі [10, с. 35]. Як наслідок, фільм заявив про нову течію в кіно – неореалізм<sup>1</sup>. Режисери неореалістичного напрямку, зокрема й Вісконті, вступали у конфлікт із помпезними постановками фашистського періоду. Митців об'єднувала спільна соціалістично-ідеологічна тематика, бажання показати реальне життя італійського народу у повоєнний час. Втім, у кожного з відомих класиків неореалізму був влас-

---

<sup>1</sup> Неореалізм – напрям в італійському кіно та літературі середини 40–середини 50-х рр. ХХ ст.; нова форма реалізму, що склалася після Другої світової війни 1939–45, в боротьбі за антифашистське і демократичне національне мистецтво. Загальноприйнято видокремлювати в творчості Вісконті неореалістичну естетику у таких картинах: «Одержимість» (1943), «Земля тремтить» (1948), «Найкрасивіша» (1951) [1]. Переклади текстів, зокрема, зі стрічки, статей, монографій та академічних видань зроблені автором даної статті.