

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кафедра оркестрових інструментів

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

у галузі знань 02 – Культура і мистецтво

ТВОРЧИСТЬ А. РОЛЛА

В ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ АЛЬТОВОГО МИСТЕЦТВА

Гончаренка Віктора Андрійовича

Науковий керівник:

канд. мист., доцент Гайденко І. А.

Рецензент:

викладач кафедри Дедюля Ю.М.

Національна шкала _____

Кількість балів _____ Оцінка _____ ECTS _____

Голова комісії:

І.І. Снедков

Члени комісії: Т. В. Большакова

О. Г. Рощенко

Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО МЕЖІ ХVІІІ-ХІХ СТОЛІТЬ КРІЗЬ ПРИЗМУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА	
1.1 Інструментальна музика як окрема сфера композиторської та виконавської творчості: етапи становлення.....	7
1.2 Альт. Органологічний аспект.....	11
1.3 Творча діяльність А. Ролла у контексті епохи.....	13
РОЗДІЛ 2 КОНЦЕРТНІ ТВОРИ А. РОЛЛА У ВЕРСІЯХ СУЧАСНИХ ВИКОНАВЦІВ	
2.1 Інтерпретація музичних творів як теорія і практика.....	16
2.2 Порівняння виконавських інтерпретацій.....	18
ВИСНОВКИ	30
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	33

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження.

Актуальність дослідження. Довгий час навіть серед професійних музикантів була поширена думка про те, що альт це інструмент, технічні та виразові здібності якого скромніші ніж у інших представників сімейства струнних. Як доказ цього використовували інформацію про те, що сольні твори для альта почали писати тільки у ХХ столітті, коли майже всі інструменти симфонічного оркестру вже підтвердили сольне амплуа.

Дійсно, альт має ряд особливостей, що ускладнюють виконання на ньому сольних творів. По-перше, це конструкція альта, який відповідно до законів акустики має бути довжиною більше 46 см. За красою звуку та тембру такий інструмент може скласти конкуренцію скрипці та віолончелі, але його мензура настільки незручна, що грати віртуозні твори на ньому надзвичайно складно. А якщо зробити альт меншим (42-43 см, таким, на яких грають сучасні виконавці), його технічні можливості зростають за рахунок тембрової палітри. По-друге, це негативний вплив традиції, за якою, починаючи з ХVIII ст. в інструментальних складах різного типу альтам здебільшого доручали роль втори, іноді навіть не виписуючи окрему партію у нотах. Тому поступово склалося досить зневажливе відношення до альта та виконавців на цьому інструменті. У свою чергу це призвело до деградації рівня альтової майстерності та ігнорування інструменту у композиторській творчості.

Але знавцям музичного мистецтва відома справжня історія альта, який приваблював видатних композиторів ХVII-ХVIII ст., серед яких Й.С. Бах, А.Вівальді, Я. Стаміц. Яскраву сторінку в цю історію внесли й виконавці. Достатньо згадати Н. Паганіні, який не тільки грав на альті, а й написав для

нього кілька творів[26]. Деякі джерела вказують, що інтерес до альту Н.Паганіні наслідував від свого вчителя Алессандро Ролла – одного з найяскравіших представників струнного виконавства свого часу. А. Ролла був видатним скрипалем[29], альтистом, композитором, працював в театрі "Ла Скала" як концертмейстер та диригент[30]. З відкриттям у 1808 році Міланської консерваторії, він стає її першим професором по класам скрипки та альту. Паралельно з цим, до кінця життя А. Ролла не полишав виконавську діяльність.

Особлива роль А. Ролла у розвитку альтового мистецтва пояснюється не тільки його педагогічною діяльністю як одного з фундаторів виконавської школи, але й значним композиторським доробком, що включає 12 концертів для альту з оркестром, 3 твори концертного плану, 2 альтові сонати, багато альтових мініатюр, та більше 60 дуетів для скрипки і альту.

А. Ролла почав писати для альту самобутні концертні твори, використовуючи прийоми гри на струнних інструментах, які були не характерні для альтових творів, а саме – значно розширив діапазон гри (якщо до цього альтисти обмежувались третьою позицією, до "соль" другої октави, то в А. Ролла є приклади гри до "мі" третьої октави), використовував подвійні ноти та акорди, приховані голоси та поліфонію, мелізми, хроматизми, складні ритми, та комбіновані штрихи. Саме тому твори композитора включено до переліку обов'язкових на знаних міжнародних музичних змаганнях. Хоча більшість з них досі не надрукована і доступна лише у вигляді рукописів. Це одна з причин чому вітчизняні музиканти знайомі з творчої спадщиною А. Ролла лише фрагментарно, що обумовлює новизну та актуальність пропонованого дослідження.

Об'єктом дослідження є альтове мистецтво; **предметом** – значення творчості А. Ролла у історії розвитку альтового мистецтва.

Мета дослідження – виявити характерні особливості історії розвитку альтового мистецтва А. Ролла.

Відповідно до мети сформульовано наступні завдання дослідження:

- проаналізувати наукову та науково-методичну літературу, присвячену вивченню альтового мистецтва;
- систематизувати джерела щодо творчої постаті А. Ролла;
- дослідити творчість А. Ролла крізь призму музичного мистецтва межі XVIII-XIX ст.;
- порівняти виконавські версії альтових творів А. Ролла та виявити ціннісні підходи виконавців. конкретизувати

Матеріалом дослідження є уртексти альтових концертів (конкретизувати які) та інструментальних або струнних дуетів А.Ролла, їх сучасні нотні видання та виконавські версії М. Паріса, Г. Тагаурі, І. Фауст та Т. Рібля. роки

Методологічну базу складають наступні методи:

- *історичний*, що сприяє виявленню розвитку альтового мистецтва;
- *органологічний*, що пов'язує особливості конструкції інструменту з розвитком альтового виконавства протягом XVII-XIX століть;
- *компаративний*, необхідний для порівняння особливостей трактування альтових творів композитора у творчості різних виконавців;
- *жанрово-стильовий*, спрямований на виявлення індивідуально-авторського начала в обраних для аналізу творах А. Ролла для альту;
- *виконавського аналізу*, що направлений на вивчення специфіки виконавських завдань у творах митця, написаних для альту конкретизувати.

Теоретичну основу дослідження складають праці:

- *теорії музичного виконавства та інтерпретації* – В. Москаленко [15], А. Кудряшов [13], І. Польська [16], С. Скребков [21].
- *теорії жанру та стилю* – С. Скребков [21], Л. Кіріліна [11,12], І. Польська [16].
- *історії альтового мистецтва* – С. Понятовський [17,18].
- *історії розвитку сімейства струно-смичкових інструментів* – Г. Берліоз [1], Г. Благодатов [2], Е. Витачек [3], С. Гінзбург [6], Б. Струве [23].

Наукова новизна дослідження:

Вперше в музикознавстві досліджено матеріали пов'язані з постаттю А.Ролла.

Практичне значення отриманих результатів дослідження визначається можливістю їх використання в курсах "Спеціальний інструмент (альт)" та "Історія альтового виконавства", "музична інтерпретація", а також під час індивідуальних занять.

Апробація. Ключові положення роботи були викладені: на Міжнародній науково-творчій конференції студентів та аспірантів: "Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців" (Харків, ХНУМ 22-23 березня 2019 року); на всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих учених "Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття" (Харків, ХДАК, 23–24 квітня 2020 року).

Публікації. Ключові положення роботи були опубліковані в збірнику матеріалів Всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених "Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття"

Структура дослідження. Робота складається з вступу, двох розділів, висновків до них, висновків, списку використаної літератури.

РОЗДІЛ 1

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО МЕЖІ XVIII-XIX СТОЛІТЬ

КРІЗЬ ПРИЗМУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

1.1. Інструментальна музика як окрема сфера композиторської та виконавської творчості: етапи становлення

Відомо, що історія становлення інструментального мистецтва Західної Європи розпочалася лише тоді, коли було сформовано певний інтонаційний словник, завдяки якому пересічній слухач зміг сприймати музику "без слів". Тому, інструментальні жанри почали формуватися трохи пізніше по відношенню до вокальних, довгий час займаючи нижче місце у своєрідній в ієрархії. Це було подолано, фактично, лише у творчості музикантів-романтиків, які, в той же самий час, рухається у протилежному напрямку – від музики "абсолютної" до так званого "єдиного твору", що повертає ідеал синтезу всіх мистецтв. На це вказує, зокрема, Л. Кіріліна: "Романтична епоха дала нам уявлення про "абсолютну" музику, через переосмислення інструментальної творчості класиків, що з одного боку здається нам досить логічно (ніколи до цього музика без тексту не досягала таких висот, та не мала такої свободи) з іншого боку це історично некоректно, оскільки в свідомості сучасників все виглядало трохи по-іншому, інструментальна музика XVIII ст. не була на вершині жанрової піраміди, а також що дуже важливо, вона була пронизана словом" [11; с. 96].

Першим етапом розвитку інструментальної музики можна вважати Високе Відродження, коли музичний супровід танців поступово ставав все більш складним та набував риси самостійності шляхом отримання власної мелодії. Також саме в цей час інструменти в ансамблі почали підбирати по

принципу розподілу голосів людського голосу для створення повного багатоголосся. Бурхливий розвиток інструментальної музики поставив виклик перед тогочасними майстрами. Відкривається багато інструментальних майстерень в різних країнах, в яких створювались нові інструменти. В епоху Ренесансу було винайдено дуже багато видів та родів інструментів. Це зумовлювалось тим, що створювались вони в різних країнах, різними майстрами та під різні виконавські задачі.

В епоху Бароко настає наступний етап розвитку інструментальної музики. Починають формуватись окремі інструментальні жанри (соната, сюїта, концерт, симфонія). У творчості багатьох композиторів з'являються віртуозні твори для інструментів (А. Вівальді, Дж. Тартіні), що нібито відповідає формуванню практики сольного концертного виконавства, одночасно провокуючи ці процеси.

З часом деякі інструменти втрачали свою актуальність, деякі виходили на передній план та ставали домінуючими. Що стосується сімейства струнно-смичкових інструментів, то XVI-XVIII ст. стало завершальним етапом боротьби двох родів інструментів за право стати головним представником даного сімейства: - це віоли та скрипки. Як зазначає Б. Струве в монографії "Процес формування віол та скрипок": "До моменту боротьби віола була широко поширена переважно в побуті вищих прошарків європейського суспільства, і являлась свого роду "аристократичним" інструментом. Скрипка була популярна в простого народу, і завойовувала свою популярність з "низів", і вже потім стала популярна у малої та середньої буржуазії, а в кінці стала популярна в придворних та аристократичних колах" [23; с. 224]. Ця боротьба завершилась перемогою скрипкового сімейства, яке більше відповідало новим художнім вимогам й, відповідно до них, перевершувало віоли по звучанню та технічним можливостям. Що стосується віол, то як відмічає С. Гінзбург "Віола перемістилась в кабінети прибічників старовинної музики" [6; с. 35]. Важливою деталлю є не тільки завершення

формування скрипкового сімейства, а й формування самого смичка, який в XVIII ст. досяг вигляду максимально наближеного до сучасного. [3]

В епоху Просвітництва та часи панування Класичного стилю, в інструментальній музиці настає новий період. За визначенням А. Кудряшова "Класичний стиль це чітко вивірений баланс чуттєвого, раціонально логічного та ідейно-піднесеного (великого) закладений митцем в творах, і направлений на "натуральне" сприйняття це Людиною, яка є мірилом всіх речей в якості мікроскопічного відображення Бога (антропоцентрична модель того періоду)" [12; с. 162]. Тобто увага митців зміщується з Бога, до окремої людини, як відображення Бога на землі. Акцент змістився і в сфері почуттів.

Якщо музика барокових авторів часто потребує пояснення за допомогою риторики, а романтична музика постійно апелює до поезії, то класична музика займає в цьому ряду особливе місце. Визначена в середині XVII ст./ як "мова почуттів" вона стала дійсно самостійною мовою, з своїм синтаксисом, пунктуацією, лексикою, граматику, стилістикою, поетикою - але без слів.

Для кожної мови є характерна інтонація, для музичної мови це є характерні послідовності звуків. За визначенням Москаленко **"Інтонаційність як спосіб самовираження та комунікації займає дуже важливе місце в житті людини. І музика являється однією з сфер її притворення"** [15; 2 лекція, с. 2.].

В поєднанні "мова почуттів" для нас важливі обидва компоненти, тому що вони створюють певного роду парадокс, зумовлений новизною погляду на музичне мистецтво тієї епохи. В вік Розуму категорія почуття доповнювалось та збалансовувалась двома поняттями Геній та Смак. Варто зазначити що поняття "почуття" різняться в уявленні класиків і романтиків. В романтиків це ірраціональна містична сила, можливості якої майже безмежні, в класиків почуття більш контрольовані та упорядковані.

В культурі просвітництва було звичним протиставляти раціональне сентиментальному. Пропущена через раціональність категорія почуттів впливала на положення музичних жанрів та трактовку засобів виразності. Оскільки музика була сферою почуттів, то сама ця категорія була для неї центральною.

Не всі почуття могли бути передані через класичну музику. Пріоритет віддавався високим та благородним почуттям. Як відмічає С. Скребков "На відміну від Бароко, музика класичного стилю поступово накопичувала свої художні принципи" [21; с. 214].

Це мало прямий вплив на ієрархію жанрів XVIII ст., яка, як нам здається, була наслідувана від Бароко, але мала зовсім інший сенс, інше практичне значення, та інше естетичне підґрунтя. В книзі С. Скребкова ми також знаходимо посилання на публіцистику І.Ф. Рейхардта, в якій знаходимо слово *Rangordnung*, що значить положення по рангам та слово *Geschlechterabteilung* положення по роду. В його статті від 1775 року можна знайти такі слова "Музика має таке ж розподілення по родам як і поезія, як в останній є гімн, героїчна поема, філософська поема, драма, ода, пісня, пастораль, так вони є і в музиці. Дійсно, для професійного композитора XVIII ст. треба було володіти багатьма стилями та жанрами, які на відміну від Рейхардта знаходились в трохи іншому положенні. Загальним принципом як в барочній так і в класичній музиці було розділення музики за місцем її виконання. Тобто була музика для храму, музика для сцени, та музика для дому. Для музики Бароко найвищими жанрами були церковні.

Для класичної музики ієрархія жанрів залишилась схожою, але на практиці найвищими стали жанри музичної драми та симфонії. Симфонія була вершиною в сфері інструментальних жанрів, так як вона була найближче до театрального мистецтва.

Дуже емоційно сприймалися і концерти, оскільки вони були проміжною ланкою між симфонією та сонатою, і поєднували в собі риси оркестрово-колективного та сольо-ліричного мистецтва. Ще були популярні

так званні *concerto grosso* на противагу яким писались "камерні" концерти, для одного чи декількох солістів (що наближувало його до концертної симфонії). Концерт був найбільш театралізованим інструментальним жанром. Він сповна відповідав антропоцентричній концепції епохи Просвітництва. В центрі дійства ставав соліст-виконавець, що пришвидшувало розвиток школи сольного концертного виконавства. Люди вже йшли слухати не скільки музику композитора, а скільки слухати виконання даної музики в баченні соліста, що передбачило епохи великих концертних виконавців, таких як Паганіні, Шопен, Ліст і т.д.

При більш детальному аналізі, можна провести паралель концерту з оперою, так як більшість інструментальних форм концерту, схожі на форми оперних арій, а в тютті оркестру можна впізнати відповідь хору на дії головного персонажу.

1.2. Альт. Органологійчний аспект.

Історія сучасного за конструкцією альту, починається в середині XVIII ст. Коли "скрипічне" сімейство витіснило сімейство "віол". Як зазначає в роботі "Європейський альтовий концерт: Генезис, еволюція, жанрові моделі" Д.Гаврилець:" В історичному плані альт був сполучною ланкою між сімейством ренесансних віол та сімейством скрипок. Скрипка, наділена більш яскравим звучанням та схильністю до віртуозності, виграла суперництво у віол (альтів), з їх матовим, приглушеним тембром, і відтіснила ці інструменти у тінь. Маючи більш високий і яскравий тембр, скрипка (або група скрипок) здатна "прорізати" оркестрову тканину. М'якший і нижчий тембр альту "затишно" розташовується в середині оркестрової партитури. В арсеналі скрипки більше концертних можливостей, звучання ж альту більш делікатне і оксамитове." [5; с. 4]

Конструктивно, сучасний альт нагадує масштабно збільшену скрипку, а за строем віолончель. Ці конструктивні особливості та приведені раніше особливості взаємодії з іншими інструментами струнно смичкової групи на

довгий час визначили другорядне значення альту в сольному виконавстві. В Новому Словнику Гроува зазначено: "Головна проблема альту в тому, що він фізично не може дати досконалий акустичний результат, як скрипка. Настроений на квінту нижче, ніж скрипка, він акустично потребує корпусу в півтора рази більше скрипкового (тобто довжиною близько 53 см). Інструмент же, чий розмір перевищує 43 см, незручний для виконавця з руками нормальної довжини".

Навіть у традиційному для альту струнному квартеті, альт довго мав лише другорядну роль. Як справедливо пише в своїй роботі Е.Купріяненко "Базовою основою для виокремлення інструментальних тембрів із історично детермінованої звукової сукупності була їхня варіабельність, що зберігала своє значення аж до другої половини ХІХ ст. Поряд з цим темброва версійність поступово долалася, формувалися стійкі у тембровому відношенні типи ансамблів, де пріоритетними ставали одні тембри (наприклад, скрипки і віолончелі), інші ж – залишалися у тіні. До останніх належав і тембр альту." [14]

Навіть у такому титульному жанрі камерно-інструментальної творчості, як струнно-смичковий квартет альт довгий час виконував допоміжну роль. Висування його на місце рівноправного голосу відбувалося здебільшого епізодично. Найпоказовішими у цьому плані були політемброві ансамблі типу дуэта та тріо у творчості композиторів австро-німецької традиції – Г.Ф.Телемана, Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Р. Шумана і Й. Брамса. Саме у цьому типі ансамблю формувалося нове відношення до тембру і техніки альту, який збагачувався за рахунок ресурсів "партнерів"."[14.с.3]

Проте, незважаючи на складні історичні обставини в яких опинився інструмент, альтова творчість розвивалася, і як доцільно зазначає у своїй роботі О.Воробйова: "Преодолению негативной традиции недооценки альту, несомненно, способствует изучение его истории. В частности, такого

знаменательного етапа в історії альту, як остання третя XVIII століття, коли Viola була сучасницею скрипки.”[4.стр3]

Цей історичний період призвів до діяльності і розквіту одного з найяскравіших альтистів того часу, італійського композитора Александро Ролла (1757-1841).

1.3.Творчість Александро Ролла в контексті епохи

В контексті своєї епохи А. Ролла був "звичайним універсальним" композитором (який грав на багатьох інструментах, багато концертував, викладав, диригував, писав багато різнопланової музики не тільки для альту, а й для скрипки та для струнних ансамблів). Його можна назвати і новатором, який в окремому контексті альтового виконавства підняв його рівень на небачені до цього висоти. Варто зазначити, що тогочасне положення альту було складним. В середині XVIII ст. роль альтів в оркестрі різко впала, це було пов'язано з діяльністю композиторів неаполітанської оперної школи [18; с. 24]. Як відмічає Г. Берліоз "З всіх інструментів оркестру саме альт довше всього недооцінювався, не дивлячись на свої прекрасні якості" [1; с. 81]. В цей час так звані "віоли" втратили своє панування в музиці, а на зміну їм прийшли так звані "віоліні", а головну роль концертного інструмента зайняла скрипка.

В той час якраз почала широко використовуватись гомофонно-гармонічна структура, де альтам відносилась не дуже складна роль, вони мали або підтримувати середній голос разом з іншими скрипками, або дублювати бас в октаву, або квінту. Це стало причиною того, що до альту почали зневажливо ставитись як композитори, так і самі музиканти. Як зазначає Г. Благодатов: "доходило до того, що зустрічаються твори в яких альт взагалі відсутній, як наприклад "Ацис і Галатея" Г. Генделя" [2; с. 50].

Педагогів по класу альта майже не було, скоріше за все це були скрипалі. Грати партію альта доручали дуже невмілим музикантам з групи других скрипок. Це призвело до сильної деградації рівня альтової майстерності, та альтової школи в цілому. В цьому плані творчість А. Ролла виглядає не тільки як новаторська, але й така, що допомогла зберегти альтову школу, це в майбутньому дало можливість відродити її славне ім'я. Як пише С. Понятковський "сучасники А.Ролла говорять що він користувався в Європі репутацією віртуоза альтиста". Про це може свідчити те, що до наших часів збереглось два прижиттєвих портрета композитора, один з них виконаний художником Луїджи Скотті та знаходиться в Мілані, в особливій галереї під назвою "Парнас музикантів" серед видатних виконавців та композиторів. Другий портрет створений з граніту має на собі напис "Вище всяких похвал – видатний професор скрипки та альта Алессандро Ролла". Талант А. Ролла вразив також М. Глінку, який познайомився з ним в 1833 році під час своєї поїздки в Італію. Він відмічав в своїх записах "що не дивлячись на великий вік, А. Ролла грав дуже чітко та вірно, а від чистоти та вірності звуку в мене навернулись сльози" [7; с. 137]. І це враховуючи те, що Глінка в той час добре був знайомий з можливостями альта, якраз в ті роки була написана його відома альтова соната.[8]

Тобто, в творчості композитора ми бачимо як і вплив класичної епохи, так і новаторство, яке в деяких своїх аспектах випереджало свій час. Таким прикладом може бути один з приведених нами нижче творів – Концертний дует для скрипки та альта ор. 4. Деякі музикознавці такі як І. Польська відмічають, що "еволюція жанру дует з камерного до концертного відбулась в середині 19 ст." [16; с. 56]. А цей твір, який був написаний в кінці 1790-х був представником такого жанру.

Також А. Ролла своєю творчістю передбачив бурхливий розвиток, та вихід на передній план інструментальної музики, в частоті інструментального концерту. В часи бурхливої композиторської творчості

А. Ролла інструментальна музика не була на вершині ієрархії музичних жанрів. Проте, в творчості композитора вона займає центральне місце, і він приділяє їй велику увагу (12 альтових концертів). Акцент творчості робиться не тільки кількості, а і якості. Концерти А. Ролла і на сьогоднішній день кидають неабиякий виклик до виконавців, та вимагають від себе досить великої бази технічних та виразових засобів.

Висновки до розділу 1

Творчість А. Ролла припадає на знаковий період розвитку інструментального мистецтва. Значущість цього періоду, на наш погляд, підтверджується декількома факторами, серед яких:

- збереження та переосмислення культурних надбань попередніх епох;
- завершення формування більшості інструментів симфонічного оркестру, які тоді набули подібної до сучасної конструкції, що обумовило бурхливий розвиток саме виконавського мистецтва;
- становлення альту у якості повноцінного інструменту з концертними виконавськими можливостями;
- кристалізація системи інструментальних жанрів;
- зміна естетичних парадигм, завдяки чому центром уваги митців стала Людина, її особистість, психологічний стан тощо;
- зародження концертної практики.

РОЗДІЛ 2

КОНЦЕРТНІ ТВОРИ А. РОЛЛА У ВЕРСІЯХ СУЧАСНИХ ВИКОНАВЦІВ

2.1. Інтерпретація музичних творів як теорія і практика.

Кожен музикант – це індивідуальність, тому не дивно, що один і той же твір, у кожного виконавця звучить неповторно. З розвитком та розповсюдженням виконавського мистецтва виникла потреба у структуризації та кращому осмисленню поняття "інтерпретація" в цілому. В енциклопедії ми можемо знайти таке визначення "Інтерпретація у широкому значенні – фундаментальна операція мислення, надання смислу будь-яким проявам духовної діяльності людини, об'єктивованим у знаковій або чуттєво-наочній формі. Інтерпретація – основа будь-якого процесу комунікації, коли треба тлумачити наміри й вчинки людей, їх слова та жести, твори художньої літератури, музики, мистецтва, знакові системи" [24]

У розвитку вітчизняної теорії інтерпретації дуже важливу роль зіграв музикознавець В.Москаленко. У його роботі "Лекції з музичної інтерпретації" дається чітке визначення поняття. "Музичне інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразовосмислових можливостей музичного твору." [15]

В залежності від того, яка роль інтерпретатора по відношенню до матеріалу, дослідник визначає декілька видів інтерпретації: слухацьку, редакторську, виконавську, композиторську, музикознавчу.

Назвемо деякі цікаві роботи, що досліджують виконавську інтерпретацію.

У своїй статті "Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості" Л.Шаповалова робить акцент на зв'язку особистості з особливостями його інтерпретації: **"мислення, що в антропологічному вимірі означає спосіб самоздійненості особистості, яка пізнає світ.** До того ж новий тип рефлексивного світоспоглядання – це не стільки почуття, скільки філософська думка, говоріння, промовляння себе, "внутрішня мова/мовлення" автора (термін Л. Виготського). Отже, сенс мовної рефлексії складає процес **усвідомлення свідомості як такої.**"[26;с.9]

Розвиваючи цю концепцію Н.Рябуха у своїй роботі "Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід" зазначає, що: "звуковий образ світу є внутрішньо відтвореною духовно-психічною реальністю, перцептивно-інтермодальною (аудіально-візуальнокінестетичною) формою мислення людини."[20;с.9]

Важливою для нашого дослідження є робота О.Катрич "Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)" в якій зазначається, що "індивідуальний стиль музиканта-виконавця – це відповідна до специфічності його музичного світобачення система виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує в якості опорного чинника переінтонування різних композиторських стилів."[10;с.8] Дане визначення буде корисне для нашого дослідження у майбутньому.

Також О.Катрич розділяє виконавців на дві великі групи:

Аполонічний музично-виконавський архетип – це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують розповідний спосіб викладення музичного матеріалу твору та принципи пропорційності, симетрії, довершеності в сфері музичної форми.

Діонісійський музично-виконавський архетип – це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують подієвий

спосіб викладення музичного матеріалу твору та принцип динамізму, наскрізності в сфері музичної форми.

Це дозволить більш точно визначити різницю інтерпретацій розглядаємих виконавців.

2.2. Порівняння виконавських інтерпретацій.

У творчому доробку композитора знаходимо багато творів концертних жанрів: 12 концертів для альту з оркестром, концертно для альту та концертів для скрипки з оркестром. Треба зазначити, що більшість концертів А. Ролла, незважаючи на їх популярність та частоту виконання за кордоном, сьогодні досі не надруковані, що значно ускладнює дослідження творчості композитора.

У концертному жанрі А. Ролла спирався на творчий доробок В.А. Моцарта, доповнюючи його притаманною для Італії віртуозністю та виразністю. Серед джерел його натхнення назвемо також К.Стаміца.

Аналіз творчого доробку А. Ролла виявляє такі особливості. Перша стосується сольної партії. В творах композитора вона завжди віртуозна, по-італійському вишукана та струнка. Кожну секунду своєї гри соліст має демонструвати весь свій технічний потенціал володіння інструментом.

Наступна особливість стосується загального плану твору. Для розуміння загальної концепції, спочатку визначимо в чому різниця між Барочним та Класичним інструментальним концертом.

Барочний концерт писався для сольного інструменту та акомпануючої групи яка називалась "ripiento" або "tutti". Такий концерт зазвичай складався з трьох частин, причому перша майже завжди мала форму рондо: на початку був оркестровий розділ який називався ригурнель. В ньому показувався основний матеріал частини, який повністю або частково повторювався після

сольних розділів. В таких розділах соліст мав змогу продемонструвати свою віртуозність розвиваючи матеріал рітурнеля. Наприкінці частини з'являвся рітурнель в своїй висхідній формі. Друга частина мала повільний ліричний характер, нерідко в ній використовували прийом "повторюваного басу". Швидкий фінал часто був танцювального типу, в якому композитор повертався до форми рондо.

Класичний концерт синтезує в собі елементи барочного сольного концерту з масштабністю та логічністю форми класичної симфонії. Рітурнель перетворюється на експозицію, в якій знаходяться самостійні музичні ідеї. Сольна партія стає як і більше технічно складною, так і більш гармонічно та інтонаційно вплетена в цілісність твору.

Можемо констатувати присутність структурної основи бароко протягом всієї творчості А.Ролла, в той же час наявність впливу класичних концертних форм і навіть ранньо романтичних елементів. Так у концертино для альту Es-dur А. Ролла синтезує елементи барокових та класичних концертів. Зберігаючи загальну форму барочного концерту, композитор дає сольну партію не групі, як то було прийнято традиційно, а тільки одному інструменту, партія якого більш віртуозна.

Така стильова багатозначність творчого доробку А.Ролла дає можливість для різноманітних напрямів інтерпретації, що і можемо розглянути та проаналізувати далі.

Порівняння виконавських інтерпретацій концерту А. Ролла для альту з оркестром Es-dur

Дослідимо концерт А. Ролла для альту з оркестром Es-dur у виконанні учасника італійського камерного оркестру "I Musici" Массімо Паріса. Цей оркестр був створений в Римі ще у 1952 році і з того часу він відомий саме завдяки виконанню барокової музики, зокрема творів Антоніо Вівальді та Томазо Альбіноні. Намагаючись наслідувати виконавські традиції Бароко, музиканти працюють без диригента та у відповідному інструментальному складі: 6 скрипок, 2 альту, 2 віолончелі і контрабас. Але все ж таки, сказати,

що вони є представниками аутентичного виконавства не можна, то ми обрали їх версію як приклад академічного підходу до творчості А. Ролла. Так, наприклад, не маючи у складі оркестру необхідних по задуму А. Ролла гобоїв та валторн, музиканти доручаються виконання цих партій скрипкам та альтам відповідно.

Як ми зазначали, у творчості А. Ролла традиції Бароко та Класицизму перетинаються, тож інтерпретатори мають вибір як мінімум між двома стильовими моделями. Аналізована версія дає підстави вважати, що все ж таки даний колектив більше орієнтується саме на класичні виконавські традиції.

Поруч з цим, нібито слідуючи законам концертного жанру, соліст вступає у певне протиріччя з оркестром, адже його виконання більш вільне та емоційне, ніж це передбачалося у XVIII столітті. По-перше, Массімо Паріс досить вільно трактує виписані мелізми, що привносить в його гру певний елемент імпровізаційності, характерний для бароко. По-друге, він виконує каденцію власного написання, хоча вона і базується на тексті оригінальної. Це знов таки нагадує нам про барокові традиції, коли каденція, це було місце, де соліст був зобов'язаний імпровізувати, довівши рівень не тільки технічної, але й художньої майстерності.

Також звертає на себе увагу достатньо вільне трактування солістом метро-ритму твору, що допомагає йому не тільки втілити бажаний лірично-забарвлений образ, а й ще раз окреслити власну опозицію до оркестру. Треба звернути на ліричний тон викладання сольного матеріалу солістом. Він всі технічні місця грає лірично, проспівуючи кожную ноту.

Оркестр грає завжди в одному темпі, а соліст починає свою тему повільніше, та робить темпові відхилення протягом виконання. Це підводить нас до основної концепції класичного концерту, а саме змагання двох сторін – соліста та оркестру.

Водночас, трактування метро-ритму можна тлумачити і в іншому сенсі – як наслідування традиції Бароко, коли позначення Алєгро

відображало не швидкість руху, а емоційний стан. Разом з цим, у повільних та ліричних темах Концерту можна спостерігати риси сентименталізму, котрий у часи А. Ролла був однією з значущих художніх течій. Це можна прослідкувати у чуттєвих експресивних темах, виразних секундових інтонаціях, та секундовому оспівуванню основного тону мелодії. А М. Паріс ще підкреслює такий ефект завдяки відмови від надмірної мелізматичної завантаженості фактури.

Георгій Тагаурі

Георгій Тагаурі професор класу альтя Тбіліської консерваторії ім. Вано Сараджишвили. Виконує Симфонічний оркестр міста Тбілісі. Диригент Вахтанг Кахідзе. Запис був зроблений майже в один і той самий час, 2011-2012 роки. Оркестр сформовано відповідно до оригінальної партитури.

На відміну від камерного стилю виконання оркестру "I Musici" оркестр звучить більш монументально, по бетховеновськи. Соліст вступає в такому ж темпі як і оркестр, навіть трохи випереджаючи його, всі технічні місця грає швидко і яскраво, якісно виграючи всі мелізми та дрібні тривалості. Навіть ліричні і сентиментальні теми він грає не збавляючи темп. Каденцію соліст виконує оригінальну, але виконує її досить вільно, в схожому стилі виконання попередньо основного матеріалу першої частини, тобто ми можемо говорити про індивідуальне забарвлення даного виконання.

Про швидкість гри можна судити по часу виконання, оскільки каденції різні, ми будемо дивитися на час виконання основного матеріалу 1 частини, від вступу оркестру до початку каденції Массімо Паріс грає за 9хв 30сек. А Георгій Тагаурі за 8хв 45сек. Що є досить відчутною різницею.

На відміну від Массімо Паріса, який грає *rubato*, Георгій грає в цілому в одному темпі, роблячи контрасти за рахунок тембрової палітри, динаміки та стилю виконання різних фрагментів. Якщо М. Паріс використовує темп *allegro* як показ характеру твору, і з точки швидкості гри відноситься до

нього досить вільно, то Георгій ставиться до *allegro* прагматично як до темпового позначення. Грає яскраво, дуже рішуче, впевнено, орієнтується на саме концертну складову Зберігає барокові ефекти – відлуння В самому тексті закладено декілька потенційних ліній інтерпретування – В. Моцарт, Л. Бетховен Не акцентує увагу на ліричних епізодах, але у ліричних епізодах грає досить вільно

М.Паріс	Г.Тагаурі
Аполонічний архетип	Діонісійський архетип
Автентичне виконання	Сучасне бачення
Грає без диригента	Грає з диригентом
Власна модифікована каденція	Оригінальна каденція
Вільне імпровізаційне трактування мелізмів та метроритму	Точне виконання мелізмів та метроритму
Темпові відхилення	Чітке дотримання темпу

2.2. Концертний дует для скрипки і альту ор.4 №2

Також цікавий приклад творчості А. Ролла є Концертний дует ор. 4 номер 2, що належить до ранніх творів (раніше описаний концерт був ор. 3).

Декілька слів скажемо про виконавців цього твору, який ми будемо аналізувати. Ізабелла Фауст народилася 1972 року, німецька скрипалька. Учениця Крістофера Поппена. Лауреат міжнародних конкурсів, в тому числі ім. Леопольда Моцарта (Аугсбург 1987) та міжнародного конкурсу імені Паганіні (1993). Виступала з провідними оркестрами та диригентами такими як Ієгуді Менухін. Багато гастролює по всьому світу. В 1997 році випустила перший запис, дві сонати Бели Бартока який був удостоєний премії журналу *Gramophone* в номінації "Кращий молодий виконавець року". З 2004 року викладає в Берлінській вищій школі музики [25].

Томас Рібль народився в 1956 році. Австрійський альтист. Закінчив Віденську школу музики у Зігфріда Фюрлінгера. Переможець Наумбурговського конкурсу молодих виконавців (1982). Найбільш відомий як ансамблевий музикант. В 1974-1979 виступав в складі віденського квартету імені Ф. Шуберта. В 1979-2004 в складі Віденського струнного секстету. З 1983 р. викладає в зальцбурзькому Моцартаріумі. Входить до складу журі конкурсу альтистів імені Лайонела Тертіса та грає на інструменті, який колись належав самому Л. Тертісу [19].

Вони зібрались разом 2004 році, та записали багато дуетів А. Ролла, в тому числі і той який ми будемо аналізувати.

Порівнювати їх виконання ми будемо з дуетом Вогена Джонса та Реярда Чібаха.

Воген Джонс англійський скрипаль, музикант Лондонського філармонічного оркестру, відомий своїми численними записами різноманітних творів.[32]

Реярд Чібах англійський альтист, музикант Лондонського філармонічного оркестру, відомий своїми роботами над музикою до кінофільмів.

Проаналізувавши виконання цього твору двома різними складами, ми можемо бачити, що вони використовують різні стильові моделі. Порівняльний аналіз приведено в таблиці нижче.

І.Фауст та Т.Рібль	В.Джонс та Р.Чібах
Романтична манера	Класична манера
Швидкі темпи	Стримані темпи
Діонісійський архетип	Аполонічний архетип
Схвильована повільна частина	Спокійна повільна частина
Патетичний вступ	Трагічний вступ

Імпровізаційність	Чітке дотримання метроритму та мелізмів
-------------------	---

Використовуючи дані з книги І. Польської "Камерний ансамбль: Історія, теорія, естетика" можна знайти таке визначення: "Жанр музичний – багатозначне поняття, яке характеризує історично складені роди і види музичних творів та їх зв'язки з їх походженням та життєвим призначенням, способами та умовами їх виконання та сприйняття, а також особливостями змісту та форми" [16; с. 50]. Це описання дає чітку можливість з'ясувати особливості такого жанру як "концертний дует". Також за цим підручником "основою системи ансамблевих жанрів та її структури являється виконавські (пов'язані з умовами та складом виконання) аспекти функціонування ансамблю.

З кількісної сторони дует це ансамбль в якому двоє виконавців. Що стосується жанру то ми можемо прочитати, що "в ХІХ ст. дуетні жанри по характеру рольової взаємодії перестали бути камерними-ансамблевими, а стали тяготи до концертного (сольного) типу виконавського виказування – з домінуванням сольного інструменту над акомпанементом" [16; с. 56]

Цей дует написаний для скрипки і альту. Якщо розглянути звичайні дуети того часу, то скрипка виконувала головну партію, а альт був в ролі акомпанементу. В А. Роллі зовсім інша ситуація, не дарма цей твір називається не дует, а концертний дует. Якщо ми згадаємо значення слова "концерт" то це змагання або протиставлення. Тобто вже в той час, для А. Ролла альт був рівноцінним інструментом як і скрипка, за їхніми технічними та художньо-виразними можливостями. І дійсно, якщо ми детально розглянемо цей твір, то складність альтової партії рівнозначна складності партії скрипки, в обох партіях є акорди та подвійні ноти, а в альту їх навіть більше, тому що в акомпануючих моментах гарно використовується тембр нижніх струн інструмента, скрипка та альт по черзі проводять теми

даного твору, а наприклад головну партію в 1 частині після вступу першим проводить альт, а не скрипка. Як і в скрипки є рівноцінні складності, дуже високі позиції, як і в концерті до ноти "мі" третьої октави, а скрипки до ноти "мі" четвертої октави. Є складні зміни ритмів з дуолі на тріолі та квартолі.

В повільній частині ритмі ще складніші, 32 ноти, пунктири, секстолі 16 ми нотами, та їх дуже складне комбінування. В 3 частині в обох інструментах дуже дрібні тривалості, що робить частину дуже технічно складною.

Що стосується структури твору, то вона тримається на класичних традиціях, повільний вступ перед першою частиною, повільна друга частина, та стрімке Рондо третя частина.

Перша частина є яскравим прикладом розумінням сонатного алегро. Вона презентує декілька тем, що цілком відповідають нашому уявленню про функцію основних партій у сонаті: стрімка, рішуча головна партія, "жіноча", лірична побічна та дещо механічна, віртуозна заключна партія. Є й деякі особливості тлумачення канону форми: наявність повільного, досить розгорнутого вступу, що, втім, цілком відповідає традиціям того часу (як ми знаємо, значна кількість сонат та симфоній віденських класиків мають такий повільний вступ). Цей вступ виконує дві функції, він, по-перше, дає "тональну настройку", а по-друге, презентує ліричну складову першої частини, що дозволяє композиторові значно скоротити виклад ліричної партії, не порушуючи необхідного балансу дієвості та спостереження.

В цілому, можна сказати, що авторське визначення дуету як концертного досить точно відображає основні параметри композиційного та семантичного планів композиторського задуму.

Стосовно композиційного необхідно підкреслити особливу (враховуючи реалії того часу) роль альту, котрий, замість "звичайної" підтримки партії скрипки наочно виходить на перший план. Фактично, змагання йде між альтом, який задає і тон, і характер висловлювання та скрипкою, яка начебто слідує за альтом. Тут необхідно підкреслити, що партії обох інструментів і сьогодні представляють неабияку складність для

виконавця. В цьому сенсі концертність твору реалізується у повній мірі. А відсутність необхідної для завершення картини змагання каденції компенсується розростанням заключної партії протягом твору.

Стосовно ж семантичного плану твору скажемо, що вже вибір тональності (с-moll) вказує на бажання композитора відтворити рішучі, дієвої образи. При цьому тональний план на перший погляд видається цілком традиційним. Дієва головна партія змінюється ліричною темою у паралельному мажорі. Сам твір, за поширеною у ті часи традицією закінчується в однойменному мажорі. Але звертає на себе увагу той факт, що у розробці композитор не використовує енергетичний потенціал тоніко-домінантних відношень, навпроти – ми, фактично, знаходимося у плагальній сфері, що тільки посилює енергетичний заряд "крайніх" частин.

Друга частина написана у старовинній двохчастинній формі, на що вказують кілька рис, які наводяться у науковій літературі як специфічні для цієї форми [22], а саме:

1. **Однотемність та однофактурність.** Основний тематичний елемент інтонаційно й за фразуванням подібний до типових формул менуету класичної доби, а його розвиток не привносить суттєвих змін ані до тематичного матеріалу, ані до його фактурного викладення. Єдина особливість – це, обумовлене, жанром (дуетом) розростання масштабу твору за рахунок постійних повторів тематичних побудов.

2. **Логіка тонального плану,** що обумовлена специфікою архітекtonіки художньої форми: гармонічний план першого розділу рухається від Т до D, а другого – від D до Т. Тональність другої частини As-dur, тож, її гармонічний план такий: AS –ES –AS.

3. **Чітке розмежування розділів.** Перший розділ йде 16 тактів, другий розділ починається в 17 такті, і починається повтором основної теми, у дещо видозміненому вигляді.

4. **Пропорції розділів:** перший розділ менше другого в пропорціях 1:1.5, 1:2 або 1:3. Перший розділ період розгорнутого типу (ядро,

розгортання, каданс). В нашому випадку перший розділ триває 16 тактів, другий розділ триває 30 тактів, та є невеличка кода тривалістю 7 тактів, що повністю збігається з пропорціями старовинної двохчастинної форми. Перший розділ завершується кадансом в тональності домінанти. Другий розділ починається з проведення видозміненої теми, яка триває 16 тактів, після чого, без кадансу в 32 такті починається розробка. В цілому гармонічний рух другого розділу йде від Es-dur до As-dur.

Що стосується жанрового нахилу частини, то її можна визначити як менует, або музику з ознаками менуету.

Приводячи цитату з підручника Л. Кириліної "Менует це тридольний танець, який записувався в розмірі $\frac{3}{4}$, та мав в такті три акценти різної сили. За темпом характеризувався як спокійний танець, не дуже повільний, але й не швидкий" [12; с. 86]. Також на це вказують характерні признаки – використання в фактурі акомпанементу фігурації "альбертієвих" басів, використання народних танцювальних мотивів, всю частину зустрічаються так звані мелодійні "присідання". Знову композитор повертає прийомом використаний в першій частині, мелодію починає альт, а вже за ним цей матеріал повторює скрипка і так протягом усієї частини, навіть більше, мелодію маленької коди, в кінці частини виконує тільки альт.

Третя частина за формою це класичне рондо, яке складається з 3 рефренів та двох епізодів. Те що в цій частині першою мелодію починає грати скрипка, пояснюється її характером, тема рефрену легка, грайлива та прозора, що було б складно добитись на альті в даному діапазоні. Проте віртуозу частину рефрену починає альт.

Рефрен будується на синтезі декількох окремих тем, які по одному разу проводять спочатку скрипка потім альт. Проходять в C-dur.

Перший епізод мажорний, проводиться в G-dur. І складається з двох частин, перша грайлива, танцювальна, її починає скрипка, а потім продовжує

альт, друга стрімка і віртуозна, її так само починає скрипка, а продовжує альт. Має невелику заключну частину, мелодію якої проводить скрипка.

Другий раз рефрен проводиться в скороченому вигляді.

Другий епізод складається з двох частин, перша a-moll за характером нагадає танець менует, спершу її проводить альт, а потім скрипка. Друга частина віртуозна, фа мажорна, її починає альт, а за ним продовжує скрипка.. Далі йде заключна частина в фа мажорі-соль мінор - до мінор-ля бемоль мажор. Мелодію якої проводить скрипка, а альт виконує гармонічну функцію.

Третій раз початок рефрену проходить без змін, але з'являється розширена заключна партія на одній з тем першого епізоду та другого епізоду. Віртуозну частину якої проводить спочатку альт, а потім скрипка.

Також цікавим аспектом творчості А.Ролла є його сонати. У доробку композитора є 4 альтові сонати, та 3 скрипічні сонати. Показовим є те, що всі вони написані не для скрипки чи альту з клавіром – акомпонуючим інструментом виступає інший струнний інструмент, відповідно для скрипки альт чи віолончель, а для альту скрипка чи віолончель. Його сонати є яскравим прикладом синтезу елементів різних епох. З однієї сторони вони відсилають нас до епохи Бароко, де подібні склади в сонатах були вельми розповсюдженні (приклад І.С.Бах Сонати для скрипки та basso continuo). З іншого боку характерна для цього композитора любов до струнних дуетів (написав приблизно 60 дуетів для скрипки і альту, 2 скрипок та 2 альтів.)

Тобто з одного боку ми маємо типовий склад епохи Бароко, а з іншого - отримуємо використання ідей композитора розвинених в його дуетах.

Фактично акомпонуючий інструмент виступає в ролі рівноправного члена ансамблю, не маючи яскраво виражених сольних реплік.

Щодо періодизації можна сказати, що якщо перші сонати, мають вигляд типової барочної сонати з модернізованими формою, інтонацією та технічними засобами, то пізні сонати, особливо скрипкові, вже нагадують капризи Паганіні з акомпанементом, або капризи для 2 скрипок Венявського,

що говорить про романтизацію та ускладнення сольного аспекту цього жанру.

Що стосується творів концертного плану, то їх в творчості Ролла представлено небагато. Це пояснюється тим, що подібні твори почали набувати популярності в романтизмі, а у композитора ця епоха представлена лише деякими її ранніми елементами. Тим не менше, в нього є декілька показових творів як "Тема з варіаціями", "Арпеджіо для Альта соло" "Адажіо і Полонез" "Серенада", "Скерцо" та інші. "Арпеджіо для альта соло" відсилає своєю формою та технічною складністю до Капризів для скрипки соло Паганіні. Таким чином ми бачимо весь шлях який пройшла композиторська творчість композитора, від елементів форм Барокко, до використання елементів раннього романтизму.

Висновки до розділу 2

У вітчизняній практиці поки що звертаються до незначною кількості творів А. Ролла. Фактично, йдеться лише про декілька творів: таких як "Концерт для альта та оркестру ор.3".

Це обумовлено декількома факторами, один з яких – відсутність нот, хоча сьогодні цей фактор вже не може бути визнаний як дійсно важливий, у зв'язку із доступністю інтернет-ресурсів.

Що стосується концертної та педагогічної діяльності за кордоном, то там творчість А. Ролла, як яскравого представника межового мистецтва від Бароко до Просвітництва користується великою увагою.

Ця рубіжність дає виконавцеві унікальну можливість вибору більш притаманних твору елементів, адже задум композитора дає два вектори розвитку виконавської думки: бароковий чи класичний.

ВИСНОВКИ

Проаналізовано наукову та науково-методичну літературу присвячену дослідження альтового мистецтва та виявлено загальні аспекти та положення, які стосуються стану музичного мистецтва кінця XVIII – початку XIX ст.. На бурхливий розвиток інструментального вплинули такі чинники:

1. Завершення формування конструкцій основних інструментів струнно-смичкової групи.
2. Остаточне формування основних інструментальних жанрів (концерт, соната, симфонія), що дає чітке уявлення щодо шляхів їх подальшого розвитку.
3. Переосмислення культурних надбань попередніх епох, та створення нової антропоцентричної моделі мислення, що вплинуло і на музичне мистецтво, в якому з огляду на новий світогляд провідними стали інструментальні сольні жанри.

Виявлено, що положення альту в той час було складним, інструмент зневажали, він не користувався великою популярністю, для нього не писались твори (за виключенням представників Мангеймської школи). Тому творча діяльність А. Ролла мала величезне значення для всього альтового мистецтва.

Досліджено джерела інформації щодо постаті А. Ролла. На жаль, інформації про композитора дуже мало. Найбільше інформації про нього дає С. Понятовський, але й в нього про А. Ролла написано всього декілька сторінок. Це дуже дивує, оскільки за спогадами сучасників композитора, він мав славу альтиста-віртуоза по всій Європі, був геніальним композитором та його твори користувалися популярністю, його портрет знаходиться в галереї "Парнас музикантів" поруч з відомими музикантами, він був першим

професором скрипки та альту в Міланській консерваторії та був концертмейстером у легендарному театрі "Ла Скала".

Проаналізовано творчість А. Ролла не тільки в контексті розвитку вузько альтового виконавства, але в контексті музичного мистецтва того часу. Можна сказати, що А. Ролла був не тільки достойним представником композиторської школи того часу, але й новатором, який випередив свій час, та своєю творчістю передбачив розвиток інструментальних сольних та камерних жанрів.

Досліджено та порівняно різні виконавські версії творів А. Ролла. Виявлено, що оскільки композитор не тільки був новатором для свого часу, але й спирався на традиції попередніх епох, кожен його твір дає виконавцю простір для власної творчої інтерпретації, та з самого початку дає як мінімум дві стильові моделі для виконання.

На прикладі виконання Концерту для альту з оркестром оп. 3 М. Паріса та Г. Тагаурі, виявлено, що твори композитора можна грати використовуючи Барокову модель (в цьому контексті всю техніку треба розцінювати як віртуозні прикраси до основного матеріалу твору) та Класичну модель з елементами раннього романтизму (в якій віртуозна техніка є важливою змістовною складовою музичного матеріалу)

На це також вказує Концертний дует для скрипки та альту оп. 4 №2 та різні інтерпретації досліджених ансамблів. Хоча сам твір написаний в класичній складній трьох частинній формі, середня частина написана в формі старовинної двохчастинної форми, що дозволяє в самому творі використовувати різні виконавсько-стильові моделі в різних частинах.

Спираючись на вищевказані висновки можемо констатувати, що своєю творчістю А.Ролла зробив вагомий внесок в альтове мистецтво. І цей внесок потребує подальшого дослідження,напряма якого окреслює представлена робота. А зроблений виконавський аналіз сонат може бути використаний як у майбутній аналітиці, так і у концертно-педагогічній практиці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Т.1. М., 1972. – 527с
2. Благодатов Г. История симфонического оркестра Л., 1969. – 311с.
3. Витачек Е. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов. Издание второе. Ред. Б.В. Доброхотова. М., 1964
4. Воробьева О. Воплощение идеалов венской классической школы в концертах Я.К.Веньхала и Ф.А.Хофмайстера. Харьков-2009.
5. Гаврилец Д. Європейський альтовий концерт:Генезис, еволюція, жанрові моделі. Дисертація на здобуття наукового ступеня за спеціальністю Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво.Львівська національна музична академія ім. М.В.Лисенка. Львів 2012.
6. Гинзбург С. История виолончельного искусства Т.1 1950. – 513с.
7. Глинка М. Литературное наследие Т.1.М.- Л., 1952 – 512с.
8. Гринберг М. Русская альтовая литература М., 1967
9. История развития музыки. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ivanikov.narod.ru/page/page17.html>
10. Катрич О.Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, Київ, 2000.
11. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – началу XIX ст.: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М. : Московская государственная консерватория. – 192 с., ил.
12. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX ст. Ч.II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Издательский дом "Композитор", 2007. – 224с.
13. Кудряшов. А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII– XXст. : Учебное пособие. СПб. :

- Издательство "Лань" , 2006. – 432 с.: іл. - (Учебник для вузов. Специальная литература)
- 14.Купріяненко.Е. Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (Пізнє Бароко- Й.Брамс) Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво.Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Харків – 2010.
 - 15.Москаленко В. Г. Лекції по музичній інтерпретації : Навчальний посібник. Київ, 2013. 272 с.
 - 16.Польська І. Камерний ансамбль: Історія, теорія, естетика: Монографія. Х. : ХГАК,2001. 396с.: іл.
 - 17.Понятовский С. Альт. М., "Музыка", 1974. – 101с. с ил., нот ("Музыкальные инструменты")
 - 18.Понятовский С. История альтового искусства . – М.: Музыка, 1984. –224с., нот.
 - 19.Рібль Томас.// [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B8%D0%B1%D0%BB%D1%8C,%D0%A2%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D1%81>
 - 20.Рябуха Н. О. Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід. – Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури. – Харківська державна академія культури. – Харків, 2017.
 - 21.Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей.: Издательство "Музыка" Москва, 1973. – 447с.
 - 22.Старинная двухчастная форма форма.// [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://jenyabril.livejournal.com/48826.html>
 - 23.Струве Б. Процесс формирования виол и скрипок.: Государственное музыкальное издательство., Москва 1959. – 267с.

24. Философский энциклопедический словарь. изд. 2-е. М.: Советская энциклопедия, 1989. – 814 с.
25. Фауст Изабелла.// [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D1%83%D1%81%D1%82_%D0%98%D0%B7%D0%B0%D0%B1%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B0
26. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексійної свідомості. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ, 2008.
27. Ямпольский И. Никколо Паганини. М., 1968
28. Anderson, Keith. "Alessandro Rolla (1757–1841)". Naxos. Archived from the original on November 6, 2012. Retrieved 1 December 2011.
29. Dubourg, George (1852). The violin: some account of that leading instrument and its most eminent professors, from its earliest date to the present time. London: R. Cocks. pp. 113. Alessandro Rolla.
30. Gossett, Philip (2006). Divas and scholars: performing Italian opera. University of Chicago Press. p. 560.
31. "I musicista pavese Alessandro Rolla" Pavia, 1941, S 146
32. Vaughan Jones // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.manorhousemusic.co.uk/vaughan-jones/>