

УДК 78.087

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2021-47.02>

«МАСКИ» АЛЬТА ДОБИ КЛАСИЦИЗМУ

Сергій Гаврилюк – творчий аспірант, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Статтю присвячено розгляду жанрово-стильових утілень («масок») альту й доведенню виняткової полівекторної та унікальної природи інструмента. Порівняно з іншими поширеними інструментами (наприклад, скрипкою та віолончеллю) альт дуже швидко привертає увагу як композиторів, так і виконавців, оскільки демонструє надзвичайно високий потенціал для використання в музичній культурі, а тому дає можливість змодельовати ймовірне зростання уваги до нього та його розвитку в майбутньому, адже поява творів для альту соло та альтових ансамблів поряд з аранжуванням уже написаної музики сигналізує про закладений у ньому культурний ресурс, який розкрито й досліджено неповною мірою. Об'єктом дослідження став альт як учасник музичної творчості, а предметом – розмаїття трактувань («масок») альту композиторами та виконавцями в розрізі історії європейської музичної культури. Мета дослідження – охарактеризувати еволюцію використання альту впродовж історичних епох та простежити взаємозв'язки з театральними концепціями. Практичне значення статті полягає в можливості використання наведених матеріалів і висновків для кращого розуміння особливостей альтового виконавства. Робота спирається на актуальні сучасні культурологічні та наукові статті, у ній наведено висновки на основі аналізу сучасної музики, розкрито проблематику мотивації виконавської творчості.

Ключові слова: альт, «маски», театральність, виконавське мистецтво, класицизм.

Спочатку окреслимо понятійний апарат, яким будемо послуговуватися у статті. Увесь простір музичних інструментів західноєвропейської культури ми трактуємо як «театр», у якому кожен із них із плином історії отримав певну роль. Дуже часто ця роль зберігає своє семантичне навантаження впродовж століть музичної історії. Певні «маски» стають ідентифікаторами традиційних ролей музичних інструментів у загальному театрі музичної культури. Так, за скрипкою закріплюється «маска» головного героя, за віолончеллю – мудрого, філософського голосу, персонажа з глибоким життєвим досвідом, за валторною – героя пасторального типу тощо. Альт же через свій унікальний тембр здатен приміряти на себе різні «маски».

Порівняно з бароковою добою класицизм ще радикальніше змінює так званий «баланс сил» у просторі «театру» музичних інструментів: з появою композицій, які є технічно складними, образно яскравими та, головне, трактують альт як сольний інструмент, ми мусимо зазначити своєрідний початок визнання рівноправності альту.

Розглядатимемо «маски» альту доби класицизму, однак для забезпечення найкращого розуміння його «акторської» природи звернемося до передісторії цього питання – доби бароко.

Барокове трактування альту вже почало рух у бік констатації його унікальності, проте більшість відомих виконавців на струнних інструментах вибирали своїм інструментом скрипку чи віолончель. Імена відомих альтистів того часу знайти важко, якщо взагалі можливо. Натомість є цікаві відомості про деяких скрипалів, які зверта-

лися до альту (наприклад, знаменитий Франческо Джемініані). Зазвичай керівником і в сучасній версії розподілу музичних професій, диригентом був концертмейстер групи скрипок. Однак варто навести думку відомого скрипаля Сюнсукі Сато, який в одному з інтерв'ю Нідерландського товариства Й.С. Баха зазначив: «Одним із найбільш складних викликів під час керування ансамблем із позиції скрипаля є те, що я чую не абсолютно всі деталі в кожен момент часу. Виключно акустично: інструмент знаходиться біля вашого вуха. <...> Тому я часом говорю їм [колегам]: “Я справді цього не чую, чи можу я на хвилику перестати грати та послухати звіддала?”» [21]. Зазначимо, що частотний діапазон альту, а саме відсутність значної частини високих частот, на нашу думку, дає кращу можливість концентрації на оточуючих голосах оркестрової фактури. Вважаємо, що саме тому Й.С. Бах звертався до альту у своєму інструментальному виконавстві.

Чому саме доба класицизму відкриває нові горизонти для альту? Для відповіді на це запитання звернемося до естетичних принципів того часу. Хоча яскраві зразки класицизму можна знайти в багатьох видах мистецтва, проте найвиразніше втілення його основних принципів бачимо в театральному мистецтві. На відміну від барокової видовищності, помпезності та уваги до внутрішнього індивідуального переживання, на перший план виходить логічне начало. Панівними стають ідеали раціоналізму, які пропонує картезіанська філософія. У мистецтві теорія стає ключовим фактором художньої вартісності, надзвичайно важливим є дотримання певних створених

канонів. Варто згадати Ніколя Буало та його трактат «Мистецтво поетичне» (1674 р.), що став найбільш ґрунтовною теоретичною працею, у якій поет, застосувавши філософський метод Рене Декарта до літератури, встановив чіткі межі жанрів [17, с. 344]. З раціоналістичної спрямованості проростає нормативність класицизму, яка проголошувала чіткий набір правил і вимог, яким повинен відповідати художній витвір. Театр класицизму, на переконання Л. Кандаурової, «розважає розум і зачіпає серце, він вчить людину та зрощує громадянина» [15, с. 65]. Зазначимо також, що зміна стильової парадигми не відбулася раптово. На зламі двох епох спостерігаємо твори мистецтва, у яких ще не до кінця відкинуті барокові принципи, однак раціональне зерно набуває більшої значущості (наприклад, замок Во-ле-Віконт (1656 р.) у Франції, архітектор – Луї Лево; роботи французького живописця Ніколя Пуссена).

Певне типування жанрів і встановлення чітких мистецьких меж знаходимо й у музиці доби класицизму, про це свідчать насамперед акценти на логічності гармонійних побудов та довершеності структури (як у сенсі будови мотивів і фраз, так і всієї форми музичного твору загалом). Проте на тлі уваги до чіткості важливість експерименту як творчого інструменту композитора не відкидається. Пам'ятаємо, що в барокових композиціях альт часом отримує унікальну роль у контексті цього «експерименту», проте з таким же успіхом знаходимо індивідуалізований показ багатьох інструментів. Наприклад, у фугованих епізодах музики Й.С. Баха (зокрема, відомій «Арії» з оркестрової сюїти № 3, BWV 1068) знаходимо не тільки індивідуалізовані мотиви альту, а й кожного з інструментів ансамблю; музична тканина залишається хоча й індивідуалізованою, проте полілогом, «маски» інструментів ніби є учасниками давньогрецького хору. Проте композитори класицизму радше інтерпретують їх як персонажів комедії дель арте (фр. *commedia del'arte*), де експеримент стає можливістю краще почути той чи інший інструмент, ніби вивести його на авансцену вистави та краще з ним познайомитися. Саме так розуміємо основну причину розширення рольового спектру альту в добу класицизму.

Мангеймська школа робить для альту важливий прорив: тепер він стоїть перед усім оркестром і диктує правила «гри» – альт стає повноправним солістом нарівні зі скрипкою. Альтовий концерт Карла Стаміца, концертна симфонія Карла Діттерсдорфа для контрабаса й альту та, врешті-решт, концертні симфонії В.А. Моцарта для скрипки й альту, скрипки альту та віолончелі

стали величезним кроком уперед на шляху збагачення рольової палітри альту.

Август Карл Діттерс фон Діттерсдорф (1739–1799 рр.) – австрійський скрипаль і композитор, відомий свого часу насамперед операми-буффа італійською та німецькими зінгшпілями. Проте для нас найбільш цікавим є інструментальна частина його творчості, адже, окрім близько 120 симфоній, композитор залишив у своєму доробку два концерти для контрабаса з оркестром, концерт для альту F-dur та концертну симфонію для альту й контрабаса з оркестром. Зазначимо, що вищезгадані твори композитора написані у стилі класицизму з помітним впливом італійської школи.

Надзвичайно цікавим є звернення К. Діттерсдорфа до зазвичай «другорядних» інструментів оркестру – альту та контрабаса. Однак, незважаючи на стереотипні уявлення про альт як суто середній голос фактури із суто акомпануючою функцією та контрабас як дублюючий голос басової партії, композитор «вдягає» на кожного з них «маски» солістів. Відтак на сьогодні його концерти належать до золотого скарбнички репертуару для виконавців-контрабасистів, є часто виконуваними на фестивалях і конкурсах. І це не випадково. У зазначених композиціях К. Діттерсдорф показує слухачеві наспівну лірику, яку може зобразити контрабас, блискучу віртуозність у пасажах, яскраві темброві знахідки. Експериментуючи зі строєм сольного контрабаса, композитор вдається до цікавих поєднань, які дають змогу наблизити його віртуозну виразність до скрипки й віолончелі. Таку саму ситуацію спостерігаємо з його альтовим концертом: у ньому яскраво подано ліричне амплуа сольного альту, органічне володіння високою теситурою звучання.

Своєрідним синтезом двох «масок» зазвичай несолуючих альту та контрабаса є **Концертна симфонія D-dur, Kr.127**. У цьому творі привертають увагу, з одного боку, досить виразне переважання контрабаса в ліричних епізодах, а з іншого – віртуозні моменти використання альту. Цікаво, що симфонія є досить стандартною з позиції звичної класичної побудови: написана в чотирьох частинах (I. Allegro, II. Andantino, III. Menuetto, IV. Allegro ma non troppo), однак композитор трактує її в дещо камерному варіанті, що надає сольним альту й контрабасу додаткового шансу бути розпізнаними слухачем. Так, наприклад, у другій частині звучить ліричне соло контрабаса в діалозі із сольним альтом та оркестровими скрипками; тріо менуету написане суто для дуету солістів без акомпанементу; фінал

яскраво демонструє віртуозне змагання солістів із масивною партією оркестрового *tutti*, а також їх компліментарне поєднання на кшталт взаємодії сольних груп жанру *concerto grosso*.

Альтова творчість Карла Філіпа Стаміца (1745–1801 рр.) дає нам змогу простежити ще одну «маску» альта, дещо відмінну від тієї, яку нам пропонує К. Діттерсдорф. Нам відомо, що К. Стаміц, окрім композиторської діяльності, звертався до виконавства на скрипці, альті та віолі д'амур, і цікаво, що свій перший опус він присвячує саме альту. Це втілення «маски» альта є значущим, адже, на відміну від Концертної симфонії К. Діттерсдорфа, К. Стаміц проголошує альт повноправним солістом подібно до скрипкових концертів В.А. Моцарта. Його концерт для альту ***D-dur op.1*** має струнку тричастинну канонічну форму: I. Allegro non troppo, II. Andante moderato, III. Rondó. Allegretto. Порівняно з Концертною симфонією К. Діттерсдорфа в цьому концерті ми знаходимо набагато ширший спектр використаних композитором технічних прийомів. Уже в головній темі першої частини К. Стаміц поєднує тріумфальну впевненість із теплим ліризмом, який майстерно втілений хроматизованою кантиленою солюючої партії. Знаходимо також техніку подвійних нот, у якій альт приміряє «маску» духових інструментів із бурдонним голосом; віртуозні арпеджіо подібно до моцартівських; суто ліричні мелодії оперного типу та драматичні гармонічні фігурації в розробленні. Друга частина є ліричним центром концерту, який продовжує розгортання співочого амплуа солюючого інструмента. А енергійне та барвисте рондо завершує цикл дещо комічним, проте віртуозним жестом соліста.

У творчому доробку К. Стаміца присутні також концертні симфонії за участю альту (№ 7, № 11, № 14 та DTV III/1 Es6), проте за своєю яскравістю вони значно поступаються альтовому концерту. Хоча цікавими є його Три дуети для двох альтів, які позначені віртуозним і різноплановим трактуванням інструмента.

«Маска» альт-соліста привертає увагу Вольфганга Амадея Моцарта, який включає цей інструмент до складу своїх двох концертних симфоній: K.Anh 104 (320e) A-dur та K. 364 (320d) Es-dur. За історичними свідченнями, В.А. Моцарт розпочав роботу над цими симфоніями практично одночасно, проте першу з них не завершив, залишивши нам лише 134 такти першої частини, Allegro. Проте перш ніж зануритися у простір двох концертних симфоній, розглянемо загальний контекст творчості композитора.

На переконання низки сучасних музикознавців, музика В.А. Моцарта є еталоном віденського класицизму. Друга половина XVIII ст. стає часом розквіту класицизму не тільки в музиці, а й у літературі, архітектурі, образотворчому мистецтві та театрі. На відміну від естетичних ідеалів попередньої епохи – бароко, на перший план виходить логічність, стрункість будови, домінування ідеалів оптимізму, а як наслідок – прагнення до дисциплінованості, гармонійності, цілісності та ясності. Л. Кандаурова стверджує: «Музику Моцарта, безумовно, можна розглядати як звукову ілюстрацію ідеалів класицизму: <...> її відрізняє театральність, властива епосі» [15, с. 65]. Після барокової доби з її пишністю, барвистістю деталей, афектами, чудесами та подекуди навіть надмірністю просвітництво кардинально змінює вектор спрямування уваги. Цікаво, що в музичному плані здобутки бароко практично повністю перейшли в епоху класицизму: інструментарій, агогічні принципи, деякі жанри; важливим є також своєрідне «заломлення» й перетворення деяких ідей, як-от жанрової парадигми *concerto grosso*, принципи якої ми знаходимо в концертних симфоніях і концертах для декількох інструментів з оркестром.

Подумки повернемося до різноманітності видів мистецтва, що віддали данину класицизму, та зазначимо, що театр для класицизму став одним із головних інструментів і способів мислення [15, с. 65]. Театр барокової доби з його видовищністю, драматичними перебільшеннями та цирковим епатажем поступається місцем більш витонченому, структурованому театру класицизму, основним ядром якого є своєрідна дисциплінованість. Л. Кандаурова пише: «Класицистичний театр – майстерно створена, продумана й гармонійна модель світобудови» [15, с. 65]. Утілення цієї тези спостерігаємо у зверненні більшої уваги на стрункість музичної форми, що є пріоритетом порівняно з емоційною сферою. Це не означає відсутність уваги до емоційності, вона стає більш поширеною на більші проміжки часу. В.А. Моцарт у цьому плані є винятковим композитором, адже своїм унікальним талантом (якщо говорити скромно), чи радше геніальністю, він поєднує естетичні ідеали доби із шаленим потенціалом «винахідника». Л. Кандаурова переконана: «У музиці В.А. Моцарта сходяться всі нитки, які тягнуться з минулого: це і зріла розкіш пізнього бароко, яка перероджується, і піднесена містика старовинних мес, і брильянтна італійська опера» [15, с. 66].

Творчий геній В.А. Моцарта, цілком утілюючи музичну квінтесенцію класичної доби, з одного

боку, послуговувався також принципами (точніше, художніми прийомами) усіх попередніх стильових епох, а з іншого – демонструє прозоріння й у наступні періоди: романтизму з його поривчастими героями з позиції персонажів, епоху ХХ ст. з позиції радикальності новацій музичної мови (наприклад, симфонія № 40, розроблення 4-ої частини презентує епізод, який проходить по всіх звуках хроматичної гами, оминаючи лише тонічний звук «соль»). В.А. Моцарт є тим корифеєм музики, який, перебуваючи в певних стильових межах, порушує їх із філігранною витонченістю та абсолютною драматургічною необхідністю. Стосовно особливості творчості композитора відомий диригент сучасності Теодор Курентзис висловився: «Те, що В.А. Моцарт робить, – це будує фантастичний архітектурний монумент із найкращими лініями та найкращими зразками того, що сама класична архітектура означає. І він вносить дефект усередину, він поміщає змію посередині храму. <...> Це секрет В.А. Моцарта: він є найсучаснішим композитором, який існує, оскільки проблеми ХVIII ст. є тими самими проблемами, які ми маємо зараз» [20]. Саме ці слова відомий маєстро використовує для окреслення оперної творчості В.А. Моцарта під час студійного запису «Весілля Фігаро».

Цікаво, що часто в оркестровій та ансамблевій музиці В.А. Моцарт перетворює суто інструментальні епізоди ніби на розгорнені оперні сцени. Його інструментальна музика дуже часто яскраво персоніфікована, і для цього є важлива причина – театральність як невід’ємна складова частина музики. На противагу театру, де актор грає переважно одного персонажа, музикантові-виконавцеві необхідно в одному творі «перевтілюватися», набувати різних характерів, при цьому він рідко коли може застосувати такий звичний для театру прийом, як зміна своєї зовнішності за допомогою гриму чи костюмів. Альт зі своєю гнучкістю та відсутністю сталого амплуа прекрасно використовує цей ресурс у концертних симфоніях В.А. Моцарта. Так, перша з них – К.Анх 104 (320e) A-dur – є незавершеною, презентує нам досить звичне «змагання» солістів, їхні репліки часто почергові, а на перший план виходить показ віртуозності. Своєю чергою друга – К. 364 (320d) Es-dur – є повноцінно завершеною та радше компліментарною, розгортає філософський діалог між солістами.

Простежуємо таке явище: В.А. Моцарт в обох симфоніях використовує для альтового голосу прийом скордатури (зміни налаштування струн інструмента). У ля-мажорній симфонії стрій альт

піднятий на цілий тон догори, а в мі-бемоль-мажорній – на пів тона. Таким чином, ми можемо зробити висновок стосовно експериментів В.А. Моцарта над альтовим тембром і потужністю його звучання, бажанням композитора ще більше індивідуалізувати його голос. Симфонію К.364 (320d) Es-dur зараз часто виконують у версії без перестройки інструмента, проте в цьому варіанті зникає велика кількість відкритих струн порівняно з оригінальним варіантом (ре мажор на альті містить 3 відкриті струни, які належать до звукоряду цього ладу, а мі-бемоль мажор – лише дві).

Концертна симфонія К.364 (320d) Es-dur є винятковою композицією В.А. Моцарта, адже є одним із найвдаліших зразків поєднання класичних жанрів концерту та симфонії. Зазначимо також, що досить тривалий час вона витримує статус надзвичайно популярного твору для солюючих скрипки й альту, про що свідчать здійснені записи та концертні виконання багатьма відомими скрипалями та альтистами, такими як Ф. Крейслер і В. Прімоуз, І. Браун та Н. Імаї, В. Співаков і Ю. Башмет, М. Венгеров і Л. Пауер, С. Хенкель і М. Рисанов та інші.

Популярність твору є настільки значною, що до музики В.А. Моцарта звертаються й тривалий час після нього: 1808 р. Зигмунд Антон Штайнер робить аранжування цієї композиції для секстету (*Grande Sestetto Concertante*), у якому сольні епізоди розділені між усіма учасниками ансамблю; цікавим прикладом культурного опрацювання другої частини концертної симфонії є музика до кінофільму «Відлік потонулих» (1988 р., режисер – Пітер Грінуей, композитор – Майкл Найман), у якій композитор створює масштабні варіації з невеликих «уламків» моцартівської музики.

Оркестрування концертної симфонії типово для В.А. Моцарта: окрім солістів, у партитурі знаходимо двох солістів, 2 гобої, 2 валторни, струнні (тут цікавою особливістю є розділена альтова група, яка, подібно до концерту К. Стаміца, допомагає яскравіше розкрити гармонічне багатство партитури).

У концертній симфонії легко виявити риси, що зближують її з концертом для оркестру (концертування гобоїв і валторн та його «переклички» зі струнними) та з власне симфонією (вагома роль оркестру, розвинені *tutti*). Від звичайного подвійного концерту концертну симфонію відрізняє те, що перед виконавцями-солістами ставляться радше ансамблеві, ніж суто віртуозні завдання. У моцартівському концерті партія солюючого інструмента має зазвичай великий блиск, а оркестрова партія менш розвинена. Сольні голоси

перебувають у постійному діалозі між собою та з оркестром, а не змагаються з ним. Тут ми бачимо тяжіння до жанрового синтезу «романтичного» типу, подібно до створеного в романтичну епоху «Гарольда в Італії» Г. Берліоза, де солісти стають повноправними учасниками музичної дії разом з оркестром. Відтак у першій частині – *Allegro maestoso* – унісон солістів відразу презентує нову тему, яку ми ще не чули, проте вона з'являється поступово, ніби нізвідки, плавно змінюючи фокус уваги слухача. Ця частина написана в сонатній формі з традиційно двома експозиціями: перша – оркестрова, а друга – з доєднанням солістів. Перша є досить стрункою, витриманою в основній тональності, презентує урочистий і патетичний настрій. Солісти ж після вступу розширюють емоційний спектр, торкнувшись наспівної лірики типу «Дон Жуана», веселої танцювальності, напруженої драматичності та карикатурної комедійності. Зауважимо, що друга частина – *Andante* – продовжить сферу лірики та перенесе її в похмуру площину (композитор вибирає до мінор, досить трагічну для нього тональність). Допускаємо, що такий характер музики цієї частини пов'язаний із почуттями композитора через смерть його матері в 1778 р. Третя ж частина циклу – *Presto* – повертає нас у площину танцювальності й комедійності. Порівняно з попередніми ця частина практично весь час перебуває у сфері мажорних тональностей, що, на нашу думку, є катарсичним заокругленням душевних переживань перших двох частин. Після зростання драматургічного напруження з трагічною кульмінацією у другій частині В.А. Моцарт майстерно «розслаблює» слухача, повертаючи піднесений настрій першої частини, і створює тим самим

певну смислову репризу та драматургічну арку, яка філігранно обрамлює весь цикл відповідно до концепційних ідеалів класицизму.

Підсумовуючи викладені міркування, можемо стверджувати, що альт через свій унікальний тембр здатен приміряти на себе різні жанрово-стильові «маски». Класична доба з її раціоналістичною філософією шляхом послідовного експерименту виводить альт на авансцену вистави та краще з ним знайомиться. Мангеймська школа ставить альт в один ряд із віртуозними солістами на кшталт флейти та скрипки, тим самим проголошуючи його готовність до амплуа «актора-прем'єра». В.А. Моцарт увічнює розвиток класичних «масок» альту, вписуючи його до жанру концертної симфонії поряд зі скрипкою.

З огляду на стрімку зміну «масок» альту упродовж періоду бароко та класицизму, а також на їх різноманіття вважаємо, що альт унаслідок своєї особливої акустичної, тембрової та виразової палітри є актором без амплуа, який надзвичайно гнучко приміряє на себе всі можливі «маски». На нашу думку, окреслену концепцію трактування альту можна ефективно застосовувати в теорії та практиці музичного виконавства для кращого розуміння й роботи над психологією виконавця, полівекторного виховання хорошого ансамбліста, соліста, диригента та композитора.

На подальші дослідження заслуговують «маски» альту наступних історичних епох, адже розуміння повного спектру їх утілень дасть змогу повною мірою з'ясувати всі зв'язки і жанрово-стильові паралелі між альтовою музичною творчістю та театральним потрактуванням мистецтва як такого. Доцільно буде також дослідити «маски» альту в контексті української музичної культури.

Література

1. Anderson M. Violist Lawrence Power Records York Bowen for Hyperion. *Fanfare*. 2008. Vol. 32. № 1. P. 44–48.
2. Coates E. Suite in Four Movements: An Autobiography. London : William Heinemann, 1953. 271 p.
3. Cropper P. Two Views of Lionel Tertis. *An Anthology of British Viola Players* / ed. by J. White. Colne, Lancashire : Comus, 1997. P. 68–75.
4. Dalton D. Celebrating 100 Years: William Primrose's Life and Career. *Journal of the American Viola Society*. 2004. Vol. 20. № 1. P. 13–17.
5. Dalton D. Playing the Viola: Conversations with William Primrose. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1988. 264 p.
6. Jacobs A. Henry J. Wood: Maker of the Proms. London : Methuen, 1994. 320 p.
7. Potter T. Lionel Tertis. *An Anthology of British Viola Players* / ed. by J. White. Colne, Lancashire : Comus, 1997. P. 224–229.
8. Primrose W. The Viola. *Violin and Viola* / by Y. Menuhin, W. Primrose. London : Macdonald and Jane's, 1976. P. 171–189.
9. Riley M. The History of the Viola. Ann Arbor, MI : Braun-Brumfield, 1980. 396 p.
10. Shore B. Preface to Novello's Music Primers and Educational Series. *The Viola* / by B. Tours. London : Novello, 1943. P. 3–5.
11. Tertis L. Introduction to an English Viola. *Music & Letters*. 1947. Vol. 28. № 3. P. 214–222.
12. Tertis L. My Viola and I. Boston : Crescendo Publishing, 1974. 184 p.
13. White J. Lionel Tertis: The First Great Virtuoso of the Viola. Woodbridge, Suffolk : Boydell Press, 2006. 456 p.

14. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке : в 2 т. / пер. с франц. С. Горчакова. Москва : Музыка, 1972. Т. 1. 308 с. ; Т. 2. 223 с.
15. Кандаурова Л. Полчаса музыки. Как понять и полюбить классику. Москва : Альпина Паблишер, 2018. 438 с.
16. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит: жизнь и творчество. Москва, 1974. 460 с.
17. Бондарчук П. Класицизм. *Енциклопедія історії України* : у 10 т. / редкол. : В. Смолій (гол.) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2007. Т. 4 : Ка – Ком. С. 344.
18. Понятовский С. История альтового искусства. Москва : Музыка, 1984. 224 с.
19. Хёйзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / пер. с голланд. Д. Сильвестрова. Москва : Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.
20. Currentzis T. Teodor Currentzis records Mozart's Le nozze di Figaro, Così fan tutte & Don Giovanni (Official Trailer). *YouTube*. 2013. December 18. URL: https://www.youtube.com/watch?v=UPvugVYv03c&ab_channel=TeodorCurrentzisVEVO.
21. Netherlands Bach Society. Sato on Brandenburg Concerto no. 3 in G major BWV 1048. *YouTube*. 2020. September 24. URL: https://www.youtube.com/watch?v=v5INRyT3XYg&t=351s&ab_channel=NetherlandsBachSociety.

References

1. Anderson, M. (2008). Violist Lawrence Power Records York Bowen for Hyperion. *Fanfare*, vol. 32, no. 1, pp. 44–48 [in English].
2. Coates, E. (1953). *Suite in Four Movements: An Autobiography*. London: William Heinemann, 271 p. [in English].
3. Cropper, P. (1997). Two Views of Lionel Tertis. *An Anthology of British Viola Players* / ed. by J. White. Colne, Lancashire: Comus, pp. 68–75 [in English].
4. Dalton, D. (2004). Celebrating 100 Years: William Primrose's Life and Career. *Journal of the American Viola Society*, vol. 20, no. 1, pp. 13–17 [in English].
5. Dalton, D. (1988). *Playing the Viola: Conversations with William Primrose*. Oxford; New York: Oxford University Press, 264 p. [in English].
6. Jacobs, A. (1994). *Henry J. Wood: Maker of the Proms*. London: Methuen, 320 p. [in English].
7. Potter, T. (1997). Lionel Tertis. *An Anthology of British Viola Players* / ed. by J. White. Colne, Lancashire: Comus, pp. 224–229 [in English].
8. Primrose, W. (1976). The Viola. *Violin and Viola* / by Y. Menuhin, W. Primrose. London: Macdonald and Jane's, pp. 171–189 [in English].
9. Riley, M. (1980). *The History of the Viola*. Ann Arbor, MI: Braun-Brumfield, 396 p. [in English].
10. Shore, B. (1943). Preface to Novello's Music Primers and Educational Series. *The Viola* / by B. Tours. London: Novello, pp. 3–5 [in English].
11. Tertis, L. (1947). Introduction to an English Viola. *Music & Letters*, vol. 28, no. 3, pp. 214–222 [in English].
12. Tertis, L. (1974). *My Viola and I*. Boston: Crescendo Publishing, 184 p. [in English].
13. White, J. (2006). *Lionel Tertis: The First Great Virtuoso of the Viola*. Woodbridge, Suffolk: Boydell Press, 456 p. [in English].
14. Berlioz, G. (1972). *Bol'shoy traktat o sovremennoy instrumentovke i orkestrovke [Great Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration]*, in 2 vols., transl. from French S. Gorchakov. Moscow: Muzyka, vol. 1, 308 p.; vol. 2, 223 p. [in Russian].
15. Kandaurova, L. (2018). *Polchasa muzyki. Kak ponyat' i polyubit' klassiku [Half hour of music. How to understand and love the classics]*. Moscow: Al'pina Pablisher, 438 p. [in Russian].
16. Levaya, T., Leont'eva, O. (1974). *Paul' Khindemit: zhizn' i tvorchestvo [Paul Hindemith: life and work]*. Moscow, 460 p. [in Russian].
17. Bondarchuk, P. (2007). Klasytsyzm [Classicism]. *Entsyklopediia istorii Ukrainy [Encyclopedia of the history of Ukraine]*, in 10 vols. / V. Smolii et al. (eds.); Institute of History of Ukraine of National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv: Naukova dumka, vol. 4: Ka – Kom, p. 344 [in Ukrainian].
18. Ponyatovskiy, S. (1984). *Istoriya al'tovogo iskusstva [History of viola art]*. Moscow: Muzyka, 224 p. [in Russian].
19. Huizinga, J. (1997). *Homo Ludens. Stat'i po istorii kul'tury [Homo Ludens. Articles on cultural history]*, transl. from Dutch D. Sil'vestrov. Moscow: Progress-Traditsiya, 416 p. [in Russian].
20. Currentzis, T. (2013). Teodor Currentzis records Mozart's Le nozze di Figaro, Così fan tutte & Don Giovanni (Official Trailer). *YouTube*, December 18. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=UPvugVYv03c&ab_channel=TeodorCurrentzisVEVO [in English].
21. Netherlands Bach Society (2020). Sato on Brandenburg Concerto no. 3 in G major BWV 1048. *YouTube*, September 24. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=v5INRyT3XYg&t=351s&ab_channel=NetherlandsBachSociety [in English].

Serhii Havryliuk – creative Graduate Student, Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko

“Masks” of the viola of the era of classicism

The article is devoted to the consideration of genre-style incarnations (“masks”) of viola and proving the exceptional polyvector and unique nature of the instrument.

Compared to other common instruments (such as the violin and cello), viola quickly attracts the attention of both composers and performers, thus demonstrating an extremely high potential for use in music culture, while allowing to simulate the likely increase in attention to it and its development in future, because the appearance of works for viola solo and viola ensembles, along with arrangements of already written music, signals the inherent cultural resource, which is revealed and not fully explored. The object of research was the viola as a participant in musical creativity, and the subject as a variety of interpretations (“masks”) of the viola by composers and performers in the context of the history of European musical culture. The aim of the study is to characterize the evolution of viola use over historical epochs and to trace the relationship with theatrical concepts. The practical significance of the article lies in the possibility of using the above materials and conclusions to better understand the features of the viola performance. The work is based on current modern culturological and scientific articles, it presents conclusions based on the analysis of modern music, reveals the issues of motivation for performance.

Key words: viola, “masks”, theatricality, performing arts, classicism.