

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

УДК 780.614.333.071.2:78.071.1"17/20

УДОВИЧЕНКО МИКОЛА МИКОЛАЙОВИЧ

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ
КОНЦЕРТНІ АМПЛУА АЛЬТА
В ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ХVІІІ–ХХІ СТ.

02 Культура і мистецтво

025 Музичне мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Творчий керівник: **Холоденко Леонід Олексійович**

заслужений діяч мистецтв України, професор

Творчий керівник (додатково):

Шаповалов Ігор Петрович,

народний артист України, доцент

Науковий консультант:

Ніколаєвська Юлія Вікторівна

доктор мистецтвознавства, професор

Наукове обґрунтування творчого мистецького
проєкту містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



М.М.Удовиченко

Харків – 2022

Анотація

Удовиченко Микола Миколайович. Концертні амплуа альтя в творчості композиторів XVIII–XXI ст. – Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту, поданого на здобуття ступеня доктор мистецтва (спеціальність 025 – Музичне мистецтво, галузь знань 02 – Культура і мистецтво). Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Харків, 2022.

Творчий мистецький проєкт є спробою виявити розвиток художніх й технічних можливостей альтя як концертного інструменту в творчості композиторів різних епох, стилів та у різних жанрах та презентувати альт в його якомого більш різноманітних концертних амплуа. Під *амплуа* мається на увазі *усталена семантично-інструментальна концепція, що втілена на рівні мовно-мовленнєвих композиторсько-виконавських засобів та прийомів*. Оригінальність ідеї розкрита через поєднання творчої та наукової складових – концертах, лекціях, майстер-класах, в яких автор послідовно доводив власну концепцію.

Творча складова проєкту представлена концертними програмами, які презентують амплуа альтя багатовекторно: у якості сольного інструменту (Й.С.Бах Сюїта для альтя соло G-dur, BWV 1007), у супроводі фортепіано (Концерт №3 «Твори українських та німецьких композиторів для альтя»), а також у супроводі симфонічного оркестру (М.Брух – Подвійний концерт для скрипки та альтя, ор.88), у складі різноманітних ансамблів, як за участі лише альтів (дует А. Ролла, тріо-реквієм Д. Поппера, квартет-фантазія Й. Боуена), так й в дуеті із скрипкою (8 п'єс, подвійний концерт для скрипки та альтя ор.88 М. Бруха). Таким чином, проєкт охоплює творчість доби бароко, класицизму, романтизму, сучасності. Важливо, що деякі твори були вперше виконані в Україні саме автором проєкту (дует А. Ролла, тріо-реквієм Д. Поппера, квартет-фантазія Й. Боуена, 8 п'єс для альтя скрипки та фортепіано і Концерт для альтя скрипки та симфонічного оркестру

М. Бруха), деякі – звучали в авторському перекладенні для альта або ансамблю альтів (Allegretto gracioso Ф.Шуберта, Романс Р. Шумана, Реквієм Д.Поппера, Три коломийки М. Колеси), Романс Ф. Акименка прозвучав із власною каденцією. Тобто, проєкт презентує процес формування концертних амплуа інструменту як живий та відкритий до подальшого розвитку.

У науковому обґрунтуванні творчого мистецького проєкту здійснено спробу висвітлення шляхів формування альтового репертуару, що відбувалося паралельно процесу становлення альта як сольного концертного інструменту (власне, процес формування амплуа). Наукове обґрунтування направлено на дослідження причин та зв'язків, важливих для процесу такого становлення. Автор виходить з позицій, що концертне виконавство, форми його існування невід'ємно пов'язані та обумовлені конкретними історичними факторами та розвитком суспільства. Висвітлені зв'язки надають уявлення про виключно самотній тембр альта, з різноманітним, неповторним і дуже характерним забарвленням звуку, що робить цей інструмент незамінним як у складі оркестру, різноманітних ансамблів, так і у якості сольного інструменту.

Мета дослідження – здійснити аналіз процесу формування концертного репертуару для альта та його амплуа протягом XVIII-XXI ст. у відповідності до становлення альтового виконавства та системи інструментальних жанрів.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у спробі оновлення цілісної парадигми становлення альтового мистецтва, зміні ставлення до цього інструменту протягом означеного періоду.

У *Розділі 1* на ґрунті джерельної бази сформовано етапи розвитку альтового виконавства XVIII–XIX ст.: від Г. Телемана, братів Антоніна та Карела Стамиців, І. Хольцбауера, Л. Лебуна, Е. Ейхнера, через діяльність Ф. А.Гофмайстра (XVIII ст.), А. В'єтана, Р. Шумана, Й. Брамса, М. Бруха, А. Ролла, Йоне Хубая, Х. Зітта (XIX ст.). Позначені чинники розвитку концертного репертуару для альта у XIX ст. (поява солістів-віртуозів, активізація гастрольної діяльності, музичного бізнесу, розвиток педагогіки,

формування сталих виконавських напрямків, шкіл, традиція музикування на альті серед композиторів тощо), що призвело до стрімкого розвитку альтового репертуару у ХХ ст. Також досліджені обставини культурного життя суспільства, що вплинули на зміну ставлення до альтя, розуміння можливостей цього інструменту, зробили можливим повноцінне використання цього інструменту як концертного.

У *Розділі 2* запропоновано аналіз процесів змін усталеного альтового амплуа в творчості, Р.Кларк, Дж. Енеску, П. Гіндеміта, Б. Мартіну, Й. Боуена, Д. Шостаковича, французьких, українських композиторів ХХ ст. Продемонстровано, що деякі тенденції (зокрема, загальне становлення до альтя як виключно до оркестрового та ансамблевого інструменту в ХІХ ст.) є актуальними й для творчості українських композиторів, хоча ХХ ст. докорінно змінило ситуацію, результатом чого став доволі потужний список альтових творів, що увійшли до скарбниці концертного репертуару світових виконавців. На прикладі аналізу творчості українських композиторів – Ф. Якименка, Б. Лятошинського, Д. Клебанова, В. Бібіка, В. Птушкіна, Є. Станковича, В. Сильвестрова, О. Гнатовської та їхньої роботи з виконавцями (Ісака Вакса, А. Венжеги, С. Кочаряна, А. Вийтовича, автора дослідження) доведено, що творчість українських композиторів завжди відчувала на собі вплив творчості виконавської, була пов'язана з розвитком виконавської школи (зокрема, це продемонстровано на прикладах київської та харківської шкіл), із станом та формами концертного життя в суспільстві (наприклад, постійні концерти класу альтя та виступи камерного оркестру за часів роботи в ХІМ імені І.П.Котляревського С. Кочаряна сприяла появі багатьох альтових творів Д. Клебанова, В. Бібіка, В. Птушкіна). Доведено, що завдяки відомим творчим тандемам (М. Тененбаум–Д. Клебанов, С. Кочарян–В. Бібік, А. Вийтович–Є. Станкович тощо) з'явилися видатні твори альтового репертуару – концерти, характерні концертні п'єси, навіть квартети, в яких партії альтя приділено велику увагу, а його семантичні амплуа є важливою складовою композиторських концепцій. Доповнення та

деталізація історії створення деяких творів для альта дали змогу формування більш актуальної і цілісної картини стану альтового репертуару в контексті сучасного концертного виконавства в Україні.

Ключові слова: творчість для альта, альтове виконавство, репертуар для альта, концертні ампуа альта, композиторська та виконавська творчість XVIII–XIX ст., альтовий тембр, українські композитори XX–XXI ст., виконавські альтові школи України.

Annotation

Udovychenko Mykola Mykolayovych. The concert roles of the viola in the creative work of the composers of the 18th–21st centuries. – Scientific substantiation of the creative art project submitted for acquiring the Doctor of Arts degree (specialty 025 – Musical Art, field of knowledge 02 – Culture and Art). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kharkiv, 2022.

The creative art project is an attempt to reveal the development of the artistic and technical capabilities of the viola as a concert instrument in the creative work of composers of different eras, styles and genres, and to present the viola in its most diverse concert roles. The term role here means an *established semantic-instrumental concept embodied at the level of language-speech compositional and performing means and techniques*. The originality of the idea is revealed through the combination of creative and scientific components – concerts, lectures, master classes, in which the author consistently proved his own concept.

The creative component of the project is represented by concert programs that present the role of the viola in a multi-vector way: as a solo instrument (J.S. Bach's Suite for the viola solo G-dur, BWV 1007), accompanied by the piano (Concerto No. 3 "Compositions of Ukrainian and German Composers for the Viola"), as well as accompanied by a symphony orchestra (M. Bruch – Double concerto for the violin and the viola, op. 88), as part of various ensembles, both with the participation of only violas (duet by A. Rolla, trio-requiem by D. Popper, quartet-

fantasy by Y. Bowen), and in a duet with the violin (8 pieces, double concerto for the violin and the viola, op. 88 by M. Bruch). Thus, the project covers the creativity of the baroque, classicism, romanticism, and modern times. It is important that some compositions were first performed in Ukraine by the author of the project (duet by A. Roll, trio-requiem by D. Popper, quartet-fantasy by J. Bowen, 8 pieces for the viola, the violin, and the piano, and Concerto for the viola and the violin, and symphony orchestra by M. Bruch), some sounded in the author's setting for the viola or the violas ensemble (F. Schubert's Allegretto gracioso, R. Schumann's Romance, D. Popper's Requiem, M. Kolesa's "Three Kolomyiky"), F. Akymenko's Romance sounded with its own cadence. That is, the project presents the process of formation of concert roles of the instrument as alive and open to further development.

In the scientific substantiation of the creative art project, an attempt was made to show the ways of formation of the viola repertoire, which took place in parallel with the process of formation of the viola as a solo concert instrument (actually, the process of formation of the role). The scientific substantiation is aimed at researching the causes and connections which are important for the process of such formation. The author starts from the position that concert performance, forms of its existence are inextricably linked and conditioned by specific historical factors and the development of society. The highlighted links give an idea of the unique timbre of the viola, with a diverse, unrepeated and very characteristic coloration of the sound, which makes this instrument irreplaceable both in the composition of the orchestra, various ensembles, and as a solo instrument.

The purpose of the study is to analyse the process of formation of the concert repertoire for the viola and its role during the 18th-21st centuries in accordance with the formation of viola performance and the system of instrumental genres.

The scientific novelty of the obtained results consists in an attempt to update the integral paradigm of the formation of viola art, in a change of the attitude towards this instrument during the specified period.

In *Section 1*, on the basis of the source base, the stages of the development of the viola performance of the 18th-19th centuries were formed: from G. Telemann, the brothers Antonin and Karel Stamyts, I. Holzbauer, L. Lebus, E. Eichner, through the activities of F. A. Hofmeister (the 18th century), A. Vietan, R. Schuman, J. Brahms, M. Bruch, A. Rolla, Yone Hubai, H. Zitt (the 19th century). The factors of the development of the concert repertoire for viola in the 19th century are indicated (that is the appearance of virtuosos, the activation of touring activities, the music business, the development of pedagogy, the formation of stable performance directions, schools, the tradition of making music on the viola among composers, etc.), which led to the rapid development of the viola repertoire in the 20th century. Also, the circumstances of the cultural life of the society that influenced the change of attitude towards the viola, the understanding of the possibilities of this instrument, made possible the full use of this instrument as a concert instrument, have been researched.

In *Section 2*, an analysis of the processes of changes in the established viola role in the creative work of R. Clark, J. Enescu, P. Hindemith, B. Martin, J. Bowen, D. Shostakovich, French and Ukrainian composers of the 20th century, is proposed. It has been demonstrated that some trends (in particular, the general attitude to the viola as to an exclusively orchestral and ensemble instrument in the 19th century) are also relevant for the creative work of Ukrainian composers, although the 20th century fundamentally changed the situation, the result of which was a rather powerful list of viola compositions that entered the treasury of the concert repertoire of world performers. On the example of the analysis of the compositions of Ukrainian composers – F. Yakymenko, B. Lyatoshinsky, D. Klebanov, V. Bibik, V. Ptushkin, E. Stankovych, V. Sylvestrov, O. Hnatovska and their work with performers (Isak Vaks, A. Venzhega, S. Kocharyan, A. Vytovych, and the author of the study) it is proved that the creativity of Ukrainian composers has always felt the influence of performing creativity, has been connected with the development of the performing school (in particular, this is demonstrated on the examples of the Kyiv and Kharkiv schools), with the state

and forms of concert life in society (for example, constant concerts of the viola class and performances of the chamber orchestra during the time of S. Kocharyan's work at the I.P. Kotlyarevsky Kharkiv Institute of Arts contributed to the appearance of many viola compositions by D. Klebanov, V. Bibik, and V. Ptushkin). It has been proven that owing to famous creative tandems (M. Tenenbaum–D. Klebanov, S. Kocharyan–V. Bibik, A. Vyitovych–Y. Stankovych, etc.) outstanding compositions of the viola repertoire appeared – concertos, characteristic concert pieces, even quartets in which a lot of attention is paid to the viola part, and its semantic role is an important component of composing concepts. Supplementing and detailing the history of the creation of some compositions for the viola made it possible to form a more relevant and complete picture of the state of the viola repertoire in the context of modern concert performance in Ukraine.

***Key words:** creativity for viola, viola performance, repertoire for viola, concert roles of viola, compositional and performing creativity of the 18th-19th centuries, viola timbre, Ukrainian composers of the 20th-21st centuries, performing viola schools of Ukraine.*

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ВСТУП.....	10
РОЗДІЛ 1. ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ АЛЬТА У XVII-XIX СТ	
1.1 Шляхи напрацювання альтових ампула в мистецькій практиці до початків XIX ст.....	20
1.2. Концертні ампула альта у творчості композиторів XIX сторіччя А. Ролла, А. В'єтана, Р. Шумана, Й. Брамса, М. Бруха, Х. Зітта.....	27
Висновки до Розділу 1.....	43
РОЗДІЛ 2. КОНЦЕРТНЕ АМПЛУА АЛЬТА У XX-XXI СТОЛІТТЯХ: УСТАЛЕНЕ ТА ЗМІНЮВАНЕ	
2.1. Трансформаційні процеси в концертному репертуарі для альта в творчості композиторів XX ст.....	45
2.2. Твори для альта українських композиторів XX-XXI ст.: виконавський аспект.....	62
2.3. Перекладення для альта в світлі питання альтового ампула..	73
Висновки до Розділу 2.....	76
ВИСНОВКИ.....	80
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	87
ДОДАТОК А. МЕТОДИЧНА РОЗРОБКА СПЕЦІАЛЬНОГО КУРСУ ДИСЦИПЛІНИ ЗА ТЕМОЮ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ».....	95
ДОДАТОК Б. АПРОБАЦІЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ.....	105

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. Загально визнано, що концертне виконавство та форми його існування невід’ємно зв’язані та обумовлені конкретними історичними факторами, ступенем розвитку суспільства. Становлення альтя як сольного концертного інструменту, рівно як і формування репертуару для цього інструменту пройшло досить складний шлях, сповнений драматичних моментів, самовідданості та наполегливості багатьох поколінь музикантів. Це становлення тривало без перебільшення декілька століть.

Те, що сьогодні для сучасних музикантів виглядає цілком очевидним, а саме – виключно самотній тембр альтя, з неповторним і дуже характерним забарвленням звуку, що робить цей інструмент незамінним як у складі оркестру, різноманітних ансамблів, так і у якості сольного інструменту, – є результатом доволі тривалого процесу. Увагу і неабиякий інтерес до альтя проявляли багато музикантів і протягом життя у власній виконавській, зокрема ансамблевій, практиці обирали саме цей інструмент. Серед них В. Моцарт і Й. Бах, Ф. Мендельсон й А. Дворжак, Н. Паганіні, А. В’єтан, Е. Ізаї та багато інших. Але, на превеликий жаль, згадані музиканти порівняно мало залишили творів для цього інструменту. Традиційно вважалося (і навіть зараз дехто так вважає), що альтювий репертуар є дещо обмеженим, що не дозволяє альтювістам вести повноцінну концертну діяльність. Щоб довести помилковість подібних поглядів відомий альтювист В. Борисовський та німецький музикознавець В. Альтман у 1929 році зробили спробу упорядкувати та систематизувати усю існуючу на той час літературу для альтя (та віоль д’амур). Перший опус подібного каталогу, виданий у 1929 році, містив лише дві сторінки переліку творів для альтя [52]. Завдяки співпраці з В. Борисовським цей перелік був значно розширено. Сам В. Борисовський, до речі, значно збагатив альтювий репертуар за рахунок великої кількості перекладень відомих творів, серед яких видатне місце займає цикл мініатюр (сцен) з балету «Ромео та Джульєта» С. Прокоф’єва,

який був зроблений із неперевершеною майстерністю і є одним із найчастіше виконуваних серед сучасних альтистів. Ця спільна праця поклала початок ретельному вивченню та подальшим намаганням систематизувати альтовий репертуар. У 1937 році вийшов каталог творів для альту, який охоплював період з XVII по XX ст. («Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore» [53]). Але на даний момент список творів значно розширився. Тож на основі аналізу репертуару для альту, створеного до початку XXI ст. можна скласти певну парадигму того процесу, за яким формувався концертний репертуар для цього інструменту. В цій позиції вбачаємо **актуальність** обраної теми наукового обґрунтування.

Отже, представлений творчий мистецький проєкт є спробою виявити розвиток художніх й технічних можливостей альту як концертного інструменту в творчості композиторів різних епох, стилів та у різних жанрах та презентувати альт в його якомога більш різноманітних концертних амплуа, що складає його **зміст**. Оригінальність ідеї розкрита через поєднання творчої та наукової складових – концертах, лекціях, майстер-класах, в яких автор послідовно доводив власну концепцію.

Наукове обґрунтування направлено на дослідження причин та зв'язків, важливих для процесу такого становлення. Автор виходить з позицій, що концертне виконавство, форми його існування невід'ємно пов'язані та обумовлені конкретними історичними факторами та розвитком суспільства. Висвітлені зв'язки надають уявлення про виключно самобутній тембр альту, з різноманітним, неповторним і дуже характерним забарвленням звуку, що робить цей інструмент незамінним як у складі оркестру, різноманітних ансамблів, так і у якості сольного інструменту.

Мета дослідження – здійснити аналіз процесу формування концертного репертуару для альту та його амплуа протягом XVIII-XXI ст. у відповідності до становлення альтового виконавства та системи інструментальних жанрів.

Завдання дослідження пов'язані з поставленою метою:

- здійснити спробу висвітлення шляхів формування альтового репертуару, що відбувалося паралельно процесу становлення альтя як сольного концертного інструменту;

- віднайти шляхи, що впливали на процес формування концертних амплуа;

- надати опис окремим творам, що звучали під час проєкту, та не часто залучаються до репертуару сучасного концертуючого альтиста;

- систематизувати альтові твори українських композиторів XX-XXI ст.

Об'єкт дослідження – європейське альтове мистецтво XVIII-XXI століть у процесі його формування.

Предмет дослідження – взаємодія виконавської практики та композиторської творчості в альтовому мистецтві зазначеного періоду.

Методологія дослідження та теоретична база. Досліджувані питання охоплюють наукові розвідки у різних галузях музикознавства та виконавського мистецтва. З огляду на це у науковому обґрунтуванні представлені посилання на дослідження та статті різного наукового профілю.

Безперечно, найбільш цікавою для аналізу становлення і розвитку альтового репертуару є спільна робота Вільгельма Альтмана та Вадима Борисовського – каталог, виданий у 1937 році [53]. Слід зазначити, що цьому виданню передувала величезна робота В. Альтмана, який був не лише музикознавцем, музичним редактором газети «National Zeitung», одним із найкращих знавців камерної музики у Європі, але й завідував музичним відділом бібліотеки у Берліні і тому добре знався на вже існуючих у той час виданнях альтових творів.

Великим здобутком є «Історія альтового мистецтва» авторства С. Понятовського [40], що вийшла у 2007 році та узагальнила багато процесів, що відбувалися під час становлення та розвитку альтового мистецтва.

З огляду на те, що автор, перш за все, підсумовує дуже багатий власний виконавський досвід, продуктивним є дослідження М. Кугеля [25]. Ця книга,

за словами автора, – намагання дослідження самої музики, виконавського досвіду, а не техніки композиції. Для нас найбільш цікавими є його думки щодо сонат Ф. Шуберта та Н. Паганіні. М. Кугель не тільки викладає власний погляд на драматургію побудови цих творів, їх інтонаційні особливості. Докладно аналізує різноманітні види техніки, пропонує шляхи пошуків найбільш виразних технічних прийомів, які допомагають втіленню саме композиторської задумки. Нам цікаво простежити запропоновані автором методи та форми роботи над виконавською інтерпретацією.

Окремо вкажемо на достатньо цікавий перелік магістерських та дисертаційних досліджень, що з'явилися у ХХІ ст. Так, дисертація Е. Купріяненко [29] присвячена ролі альту у політембровому камерно-інструментальному ансамблі (зокрема – австро-німецької традиції); А. Городецький [11] досліджував європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття у його зв'язках, традиціях та новаціях. Д. Гаврильцем [6] вперше в українському музикознавстві поетапно висвітлено еволюцію жанру альтового концерту від витоків до нинішнього часу, показана динаміка цього процесу, становлення єдиної жанрової традиції у широкому культурно-стильовому контексті. Узагальнено окремі спостереження автора, пов'язані з виявом специфіки виконавського мислення альтиста, спрямованого на адекватне донесення змісту досліджуваних партитур. Ним актуалізовано корпус неопублікованих концертів, які існують лише у рукописному вигляді в авторських архівах та складено хронологічний показник, що формує уяву про кількість і поступ європейського альтового концерту від ХVІІІ ст. до сучасності. Зокрема автор вважає, що існують два історичні етапи еволюції концертуючого альту – «докласичний» (з перевагою групового концерткування) та «класичний» з поступовим виокремленням сколюючого амплуа альту.

Стосовно магістерських робіт виокремимо розвідки студентів ХНУМ імені І.П. Котляревського В. Авраменко [1], Є. Бесклубенко [2], М. Соляник [44]. Вони присвячені окремим постатям та творам, над якими автор даного

наукового обґрунтування працював зі студентами в класі зі спеціальності та камерного ансамблю (окремі твори винесено на держіспити).

Також в процесі роботи над даним науковим обґрунтуванням творчого мистецького проекту автор звертався до окремих досліджень, які присвячено різним аспектам альтової творчості. Зокрема:

- творам альтового репертуару та видатним постатям (композиторам, виконавцям) різних країн світу (В. Буграк – Б. Бартоку [3], А. Городецький – альтовому мистецтву Англії [8], У. Волтону [9]; О. Зінькевич [16], А. Тучапець [47] – Є. Станковичу, С. Кулаков – А. Венжезі [26], D. Вупог – забутим композиторам, що писали для альту [57], V. Reittererová – творчості Х. Зітта [66]);

- окремим жанрам, стилям, творам – (А. Городецький писав щодо мініатюри [10], В. Дарда [13] присвятила дослідження жанрово-стильовим параметрам альтового концерту мангеймської школи; дослідження М. Карапінки присвячене камерно-ансамблевій альтовій сонаті ХХ ст. [17], С. Кулаков дослідив альтові перекладення сюїт Й. Баха [27], Е. Купріяненко – творчості Й. Брамса [28], І. Сиротін – жанру струнного квартету [43], R. Glyde – концерту Баха–Казадезюса [61], S. Schwartz – щодо «Японських силуетів» Д. Клебанова [71]);

- альтовим школам (О. Криса [24]), методиці (Б. Палшков [36-38], А. Сандаджян [2], У. Пріроуз [65]).

- осягненню процесів формування та семантизації тембру інструменту, рефлексій виконавців (В. Дарда [13], Г. Косенко [22], В. Ракочі [41], L. Tertis [72]), зокрема – тембровому амплуа альту присвятила розділ дисертації Г. Косенко [23].

Слід зазначити, що в цілому дослідження з зазначеної тематики є вкрай малочисельними і фрагментарними й в україномовному інформаційному просторі відчувається брак вітчизняної літератури з більшістю досліджуваних в роботі питань. Зокрема для опису процесів становлення альтового репертуару, з історії інструменту та систематизації знань, окрім каталогу

W. Altmann-V. Borissovsky [53], залучені дослідження Й. Менухіна та У. Примроуза/ Menuhin Y., Primrose W. [63], С. Нельсона/ S. Nelson [64], М. Райлі/Riley M. [68], F. Zeyringer []. В напрацюваннях зазначених авторів міститься необхідна (але подекуди суперечлива) інформація з характеристики етапів становлення альтя як нащадка та спадкоємця сімейства віол, формування саме альтового репертуару. Цей аналіз авторами подано у поєднанні історії розвитку виконавства на альті. При описі окремих творів ми зверталися до монографій та статей, що стали підґрунтям власних аналітичних роздумів. Так, аналіз творчості Богуслава Мартіну здійснено на підставі праць чеських авторів (їх роботи видані як Чехії, та і в США) М. Šafránek, В. Linhartová [70], G. Erisman [58], в яких наведені дуже цікаві і маловідомі факти біографії композитора, історія написання деяких його творів (передумови і перші виконання). Історія створення Рапсодії-концерту Мартіну знайдена у анотації британського лейблуні Hyperion¹. Творчість Йорка Боуена висвітлено у статтях G. Beecham [56], С. Gray-Fiske [62], М. Watson [73]. Аналіз альтового Концерту (1907) надано у статті J. France з приводу 100-річчя з дня народження композитора [60]. Альтова спадщина Макса Бруха досліджена у майже єдиному фундаментальному труді К. Файфілда/Christopher Fifield [59], де надано класифікацію періодів творчості композитора та міститься аналіз деяких його інструментальних творів. Не чисельні літературні й наукові джерела, які стосуються постаті та творчості Ребеки Кларк в даному дослідженні представлені статтею Stephen Banfield в Grove Dictionary [54] та роботою Ann M. Woodward, яка містить аналіз альтової Сонати Кларк [74].

Стосовно центрального поняття «концертне амплуа альтя» зробимо декілька пояснень. У дослідженнях подекуди зустрічаються вислови «інструментальне амплуа»/«амплуа інструменту» (Є. Назайкінський), «темброве амплуа» (Г. Косенко). Е. Купріяненко, працюючи над поняттям «концертний альтовий стиль», звертається до процесів створення «образу»

¹ https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W11193_67673.

інструменту, що близько до поняття «амплуа». Тож під альтовим стилем мається на увазі «сукупність специфічних якостей “образу” інструмента (матовість тембру, напруженість звучання у високому регістрі, аплікатурні складнощі у техніці виконання подвійних нот і акордів тощо), що формувалися у практиці ансамблевого музикування у напрямку до універсалізації його виражальних можливостей шляхом поглиблення специфіки через її подолання» [29, с. 10]. Г. Косенко пропонує власну дефініцію концертно-альтового стилю, під яким має на увазі «відносно стабільне інструментально-видове явище, котре характеризується особливим співвідношенням тембру і фактури, реалізованим у жанрі концерту з типовими для нього діалогом та віртуозним сольованням. При цьому константне кореспондує зі змінним – “образом” інструмента як представника сімейства струнно-смичкових хордофонів із такими специфічними ознаками, як «матовість» тембру, менша, ніж у скрипки, рухливість, різкі регістрові контрасти, особливості штрихової техніки» [23, с. 73]. В дисертації Г. Косенко також під поняттям «темброве амплуа інструмента» розуміється широка амплітуда його характеристик, «що залежить від внутрішніх і зовнішніх факторів – конструкції інструмента, його художнього буття, застосування в практиці суспільного музикування у зв'язку з певними родами і видами музики» [23, с. 39], до того ж авторка вважає, що «альтове амплуа включає філософські, медитативні, лірико-психологічні, драматичні характеристики» [23, с.40].

В пропонованому науковому обґрунтуванні творчого мистецького проєкту під *амплуа* мається на увазі *усталена семантично-інструментальна концепція, що втілена на рівні мовно-мовленнєвих композиторсько-виконавських засобів та прийомів*. Поняття «концертне амплуа» охоплює не тільки власне певний жанр концерту, але й націлений на виокремлення усталених презентаційних характеристик альту у різних жанрах.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами ЗВО.
Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту виконано на кафедрі

інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Зміст роботи є відповідним темі №2 «Інтерпретологія як інтегративна наука». Тему творчого мистецького проєкту та наукового обґрунтування затверджено на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол №3 від 29 жовтня 2020 року).

Матеріалом проєкту обрано корпус творів для альту різних століть (XVIII–XXI) та стильових напрямків. Творча складова проєкту представлена концертними програмами, які презентують амплуа альту багатовекторно: у якості сольного інструменту (Й.С.Бах Сюїта для альту соло G-dur, BWV 1007), у супроводі фортепіано (Концерт №3 «Твори українських та німецьких композиторів для альту»), а також у супроводі симфонічного оркестру (М. Брух – Подвійний концерт для скрипки та альту, ор.88), у складі різноманітних ансамблів, як за участі лише альтів (дует А. Ролла, тріо-реквієм Д. Поппера, квартет-фантазія Й. Боуена), так й в дуеті із скрипкою (8 п'єс, подвійний концерт для скрипки та альту ор.88 М. Бруха). Таким чином, проєкт охоплює творчість доби бароко, класицизму, романтизму, сучасності. Важливо, що деякі твори були вперше виконані в Україні саме автором проєкту (дует А. Ролла, тріо-реквієм Д. Поппера, квартет-фантазія Й. Боуена, 8 п'єс для альту скрипки та фортепіано і Концерт для альту скрипки та симфонічного оркестру М. Бруха), деякі – звучали в авторському перекладенні для альту або ансамблю альтів (*Allegretto gracioso* Ф.Шуберта, Романс Р. Шумана, Реквієм Д. Поппера, Три коломийки М. Колеси), Романс Ф. Акименка прозвучав із власною каденцією. Тобто, проєкт презентує процес формування концертних амплуа інструменту як живий та відкритий до подальшого розвитку.

Цільовими групами творчого мистецького проєкту, на творчу/наукову діяльність яких вплинула реалізація проєкту, є широкий загал слухачів як професійного осередку (зокрема, учні спеціалізованих шкіл та вишів), так й любителів, для яких відкрилися безкрайні межі альтового мистецтва.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у спробі оновлення цілісної парадигми становлення альтового мистецтва, зміні ставлення до цього інструменту протягом означеного періоду. Зокрема, зроблено спробу довести взаємозв'язок між композитором та виконавцем, який, як правило, виступає основною мотивацією до створення нових творів для альту. Також на основі аналізу репертуару для альту, створеного до ХХІ ст. складено певну парадигму того процесу, за яким формувався концертний репертуар для цього інструменту.

Апробація творчого мистецького проекту відбулася під час концертів, конференцій, майстер-класів, концертів-лекцій та у публікаціях². Так, концертні виступи зосереджено на оригінальних сторінках становлення альтового мистецтва – Концерт №1. (20.02.2021, Харківська філармонія, ХНУМ імені І.П.Котляревського) присвячено творчості М. Бруха; Концерт №2 під назвою «Solo-Duett-Trio-Quartett. Альт на концертній сцені» (ХНУМ імені І.П.Котляревського, Великий зал. 15.11.2021) окрім відомих творів (Й.С. Бах Сюїта для альту соло BWV 1007) включав твори А. Ролла (Дует для двох альтів), Д. Поппера (Реквієм для трьох альтів та фортепіано), Й. Боуена (Фантазія для чотирьох альтів). Передувала концерту концерт-лекція «Альтові ансамблі на концертній сцені» (11 листопада 2021 р., Великий зал ХНУМ імені І.П.Котляревського), яка підготувала слухачів до наступного концерту. Нарешті Концерт №3 (ХНУМ імені І.П.Котляревського, Великий зал 22.06.2022) було присвячено творам українських та німецьких композиторів для альту.

Відкритий урок у формі майстер-класу «Альт на концертній сцені. Підготовка до концертного виступу» відбувся 21.12.2021 для всіх охочих (на базі Харківського музичного коледжу), практичні відкриті заняття зі студентами кафедри оркестрових струнних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського «Принципи побудови домашніх занять з фаху» (на базі

² Повний перелік подано у Додатку В.

творів, обраних для творчого мистецького проєкту) відбулися протягом жовтня-листопада 2021 р.

За матеріалами творчого мистецького проєкту відбулися виступи на конференції «Сучасне слово про мистецтво. Наука і критика» (Харків, 04-05 березня 2021 р.) та науково-мистецькому проєкті «Практична музикологія. Поетика музичної творчості» (Харків, 15–17 січня 2022 р.).

Окремі положення оприлюднено у двох наукових статтях у збірках категорії «Б».

Структура наукового обґрунтування. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту складається з двох Розділів; Висновків, Списку використаних джерел та Додатків. Додаток А – спеціальний курс за матеріалами творчого мистецького проєкту, затверджений та захищений на кафедрі інтерпретології та аналізу музики, Додаток В – апробація творчого мистецького проєкту.

Загальний обсяг наукового обґрунтування становить 107 сторінок, з них основного тексту – 86 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ АЛЬТА У XVII-XIX СТ.

1.1 Шляхи напрацювання альтових амплуа в мистецькій практиці до початків XIX ст.

Відомо, що з численного сімейства віол, які панували у виконавській практиці середньовіччя, сучасний альт є найбільш близьким їх спадкоємцем (а, значить і найбільш давнім за своїм походженням з усього сучасного скрипкового сімейства) бо є найбільш наближеним до них з точки зору естетики тембру (тону) та конструктивних особливостей. Його дещо «приглушений» тон є досить своєрідним і легко впізнаним завдяки розширеному і підкресленому діапазону середніх частот (та відповідно відносно звуженому діапазону високих). Цей тембр інколи характеризують як «оксамитовий», грудний, проводячи аналогію з тембром жіночого контральта.

Музичне життя після доби Ренесансу зазнало суттєвих змін. Особливо ці зміни торкнулися інструментального виконавства, зростанню кількості інструментальних творів (у співвідношенні до вокальних, які домінували у творчості композиторів доби Ренесансу). Ще у XVI сторіччі інструментальна музика мало чим відрізнялася від вокальної (а швидше за все була тою ж самою, за винятком відсутності тексту). Якщо в період Ренесансу домінуючими були вокальні жанри, а інструментальна музика переважно лише дублювала теми вокальних творів, то потім поступово окремі інструменти (інструментальне виконавство) отримали власну незалежність від вокальних партій та почали розвиватися більш самостійно, отримали власний репертуар і власний попит в культурному середовищі того часу. Окрім того, змінилися і вимоги до виконавства і форм його втілення. Переважне значення колективного мислення, пов'язане з активним розвитком релігійного мислення стало суттєвим чинником, що стимулював

відповідні форми колективного музикування. З іншого боку системи нотної фіксації не тільки змінили умови взаємодії між музикантами під час колективної творчості, але й стали поштовхом для подальшого професійного розширення в музичному середовищі, а точніше виникнення професійного виконавства, а згодом і виділення композиторської творчості як окремих і самостійний вид музичної діяльності. В свою чергу, професійне музичне виконавство вивело цей вид діяльності на більш високий рівень і змінило рівень (якість) вимог до інструментарію. Значних технічних удосконалень зазнали такі інструменти як орган, лютні, особливо бурхливі зміни відбувалися з сімейством віол. Це пов'язано із зміною формату концертних виступів, концертних майданчиків, акустичних умов. Змінився і склад аудиторій. В цій взаємодії певних чинників тісно пов'язаних один з іншим і взаємообумовлених, часто-густо важко (а іноді і неможливо) з'ясувати що було причиною, а що слідством. Все залежить від точки зору, або системи координат, в яких відбувається дослідження. При певних умовах вони можуть змінювати одне одного (мінатися місцями).

Епоха Ренесансу багато зробила для розвитку музичного виконавства, але найбільш суттєві зміни все ж-таки відбулися за доби Бароко, яка за понад 150 років залишила по собі величезну спадщину в тому числі і в музичній сфері. Цей період відзначився суттєвим збільшенням суто інструментальних. Зміни торкнулися і відношення до інструментальної музики, і до самого інструментарію (його стрімкий розвиток) були тісно пов'язані із ускладненням інструментальної техніки. З'явилися і стрімко розвивалися виконавські школи. Однією з таких була мангеймська школа, очолювана Яном Стаміцем.

Проте дуже дивним виглядає той факт, що альт як один з прямих нащадків домінуючих в той період віол (навіть можна сміливо стверджувати, що за своїми конструктивними особливостями та тембровими ознаками альт є найближчим до віол з усіх сучасних струнно-смічкових інструментів) не має достатнього сольного репертуару доби бароко. Концерти Г. Телемана,

братів Антоніна та Карела Стамиців, деякі твори І. Хольцбауера, Л. Лебуна, Е. Ейхнера и інш. – це майже і все, що залишила сучасним альтистам доба бароко. Шостий Брандербурзький концерт Й.С.Баха є виключенням з цього переліку з цілої низки причин. До речі, і Бах, і Моцарт, коли грали у складі струнних ансамблів і квартетів надавали перевагу виконанню партії альту.

Тому є, на наш погляд, декілька причин. Однією з основних виступає той факт, що розподіл функцій поміж голосами у дуже різноманітних за складом оркестрах того часу залишав інструментам середнього діапазону роль підтримки та забезпечення гармонічних, або акомпануючих функцій. Домінуючими в цих фактурах були верхні голоси при збереженні відносно важливою і тому самостійної функції басу. Саме з цієї причини і література, присвячена віолам середнього діапазону була малочисельною. Ця доля на початкових етапах становлення альту як самостійного інструменту була ним, нажаль, успадкована. Дещо подібна ситуація спостерігалася і в становищі справ з розвитком виконавства і розвитком репертуару для віол низького діапазону (а згодом – для віолончелі). Але завдяки більшій самостійності функції басових голосів, про що я вже згадував, все ж віолончельний репертуар доби бароко є значно більш чисельним і різноманітним.

Серед важливих факторів, які сприяли подальшому розвитку музичного виконавства в той час стало посилення обмінів поміж центрами музичної культури і окремо слід відзначити розвиток технології друку (так званий потоковий друк). Зазначені технологічні зміни мали вплив і на можливість більш детального відображення деталей тексту, більшу конкретику його фіксації. Звичайно, це певною мірою обмежило виконавську свободу в питаннях інтепретування текстів. Але з іншого боку давала змогу точніше донести композиторський задум. І суттєво вплинули на взаємодію поміж музикантами у складі ансамблів, докорінно змінили сам підхід до гри у ансамблях і оркестрах. Окрім того це сприяло розвитку композиторських технік. Ба більше – все більшому відокремленню композиторської діяльності від виконавської.

Цікавим в цьому сенсі є діяльність відомого німецького композитора Фраца Антона Гофмайстра. Довгий час його діяльність була пов'язана з роботою в музичному видавництві. Наприкінці XVIII ст. він організував у Відні одне із перших музичних видань, де публікував твори Клементі, Моцарта, Гайдна, Бетховена. Тому власні твори Гофмайстра для альтя мають для нас особливе значення. Серед них Концерти для альтя з оркестром та низка дуетів для скрипки та альтя. Слід звернути увагу на розвинену палітру технічних можливостей партій альтя у цих творах, що дає підставу розглядати їх як повноцінний сольний репертуар. До того ж, розвиток теорії афектів, що були започатковані в напрацюваннях Ф.Е.Баха і Й. Кванца (та їх послідовників) суттєво сприяли розумінню виконавцями емоційного змісту музики.

На наступному історичному етапі (XVIII ст.) професійне музичне виконавство поступово звільняється від домінуючого впливу церкви, яка суттєво гальмувала подальший розвиток професійної діяльності музикантів досить жорсткими умовами, відсутністю гнучкості і можливості своєчасно реагувати на вимоги часу, досить швидким змінам смаків. Таке відмежування дало в перспективі можливість для виникнення академій, театрів. Концертна практика отримала більшу свободу і змогу реалізувати власний, лише їй притаманний алгоритм розвитку форм існування. Пильна увага, інтерес до внутрішнього світу індивіду, конкретної особливості конкретної людини веде до посилення намагань відтворити засобами музичних інструментів особливостей людського голосу, всієї палітри відповідними в цьому сенсі.

В XVIII сторіччі розшарування суспільства викликає попит на домашнє, салонне музикування. З'являються салони заможних впливових людей, де збираються певні кола людей, об'єднаних спільними інтересами (зазвичай, з приблизно однаковим рівнем фінансових доходів), обговорюються суспільні питання. Важливою складовою життя салонів виступає музичне виконавство. Особливим попитом користується камерно-ансамблеве музикування. Завдяки такому попиту було створено безліч творів для найрізноманітніших складів

інструментів. Ми не маємо підстав стверджувати, що всі ансамблеві твори були створені для домашнього або салонного музикування. Але беззаперечним є той факт, що формат музичних салонів в значній мірі сприяв розвитку ансамблевих жанрів. Гостями салонів того часу були і відомі музиканти-виконавці. Солісти-віртуози, яких запрошували на подібні заходи (зібрання), виконували переважно власні твори. Але була досить поширена практика замовляти твори у композиторів. І така практика суттєво стимулювала творчу активність композиторів. Першим з тих, хто суттєво змінив ставлення до альту як до суто оркестрового інструменту був Л. ван Бетховен. І хоча творів альту в сольному амплуа у Бетховена немає (є лише незакінчений дует для альту та віолончелі, але ї він швидше за все розрахований на виконавський рівень музикантів-аматорів), функція альту, рівень складнощів альтових партій в струнних тріо (ор.9), квартетах є свідченням суттєво іншого відношення композитора й до місця альту на концертній сцені, й до можливостей самого інструменту.

Для процесу формування концертного репертуару для альту та виокремлення його амплуа важливими стали такі факти.

1. На початках XIX ст. суттєво активізується і гастрольна діяльність. Досить високий рівень сольного виконавства, ціла низка яскравих майстрів-віртуозів, чия майстерність володіння інструментом викликала неабиякий інтерес аудиторії. Певний вплив на активізацію гастрольних форм музичного виконавства спричинив розвиток засобів комунікації, коли розповсюдження інформації заздалегідь формувало підвищену зацікавленість аудиторії в регіонах, де очікувалися концерти. Таким чином, з'являються зачатки планування концертної діяльності та рекламного супроводу концертів, попит на послуги організації концертів на місцях. Коло людей, причетних до організації та проведення концертів значно розширюється, виникає необхідність в імпресарію, потреба в фінансовому плануванні (обґрунтуванні цін на квитки, прорахуванні реальних та можливих ризиків, доходів тощо). Крім того, запрошення на службу до різноманітних громадських (а водночас і

культурних) центрів (дворів знаті, салонів) відомих фахівців з інших країн сприяли не тільки становленню національних виконавських шкіл, при чому, як не парадоксально, у тому числі і за рахунок засвоєння досвіду інших виконавців (естетик, технік і технологій і не тільки виконавських, але й викладацьких). В цьому сенсі більш стрімке розвинення отримали ті держави і культурні середовища, які більш прагнули до активного культурного життя. І що не аби як важливо – які мали вільні матеріальні ресурси (кошти) для витрат на ці потреби. Таким чином свого часу до Росії потрапили бельгієць В'єтан, поляк Венявський, угорець Ауер. Цілком зрозуміло, що зацікавленість в зміні місця роботи була обумовлена не тільки матеріальними факторами, але й можливістю співпрацювати з колегами досить високого професійного рівня, знайомства з іншим культурним середовищем, наявність підготовленої аудиторії і концертних залів. Виникла потреба в послугах тих, хто був готовий сприяти належним умовам перебування і праці музикантів на новому місці. Таким чином, подібні зрушення стали можливими завдяки наявності певних факторів (структур і відношень), що їх можна кваліфікувати та розглядати як культурний, музикальний бізнес, започаткування економічних відношень в музичному середовищі (виконавстві й педагогіці).

Виникла потреба в послугах тих, хто був готовий сприяти належним умовам перебування і праці музикантів на новому місці. Таким чином, подібні зрушення стали можливими завдяки наявності певних факторів (структур і відношень), що їх можна кваліфікувати та розглядати як культурний, музикальний бізнес, започаткування економічних відношень в музичному середовищі (виконавстві й педагогіці).

2.Розвиток викладацьких традицій, формування низки учбових закладів з досить серйозним складом викладачів і відповідними педагогічними традиціями позначилися на успіхах вихованців цих шкіл. З'явилися ознаки конкурування на концертній сцені. Спочатку це стосувалося окремих виконавців. До речі, подібна конкуренція формувала і розшарування

слухацької аудиторії і залежності від її естетичних вподобань – таким чином, формувалися і відповідні смаки. Естетика виконавців у взаємодії із смаками аудиторії формували сталі виконавські напрямки і школи з певною естетикою звуковидобування, притаманними їм технічними прийомами, типовими фактурами.

3.З'явилися яскраві солісти-віртуози, кожен з яких привертав до себе увагу слухацької аудиторії особливою неповторною манерою виконання, яскравою індивідуальністю, унікальним арсеналом технічних прийомів. Як правило, всі вони виконували власні твори, написані з урахуванням найбільш сильних сторін власної виконавської техніки, в тому числі й на альті. Добре відомо, що Кароль Ліпінський, і Геніх Венявський, Ніколо Паганіні, Анрі В'єтан, Ежен Ізаї (як і дехто з інших видатних скрипалів) також виступали як альтисти, хоча цей процес носив все ж таки епізодичний характер та в цілому не вплинув на відношення до цього інструменту. Суттєвим фактором виконавської манери було мистецтво імпровізації. Відомо, що існує декілька версій Венеціанського карнавалу Ніколо Паганіні, які були записані в різний час і в різних місцях музикантами, що були присутні на концертах скрипаля-віртуоза. Ці версії досить суттєво відрізняються одна від одної, бо Паганіні зазвичай не мав остаточно зафіксованого варіанта.

4.3 точки зору процесу формування репертуару для альтя важливим є факт, що з XVIII ст. серед композиторів склалася певна схильність композиторів під час музикування надавати перевагу саме альту. Відомо, що В.А.Моцарт із задоволенням виконував у складі ансамблів саме альтову партію, Л. Бетховен грав на альті у боннському придворному оркестрі. Ця традиція продовжилася й у XIX ст. Так, Ф. Шуберт грав у віденській придворній капелі у якості альтиста, грав він альтову партію і у складі струнних квартетів (разом із своїм батьком та братами); Ф. Мендельсон грав на альті у складі ансамблів з такими музикантами, як Ніколо Паганіні, Фердінанд Давид та ін. Антонін Дворжак взагалі досить тривалий час працював альтистом спочатку в невеличкій капелі, яка нараховувала лише 18

виконавців, а з часом став першим альтистом першого у Празі оперного театру, де пропрацював на цій посаді близько 10 років. На початку XIX сторіччя поступово намічається тенденція відокремлення композиторської і виконавської творчості та формування нового типу виконавця-інтерпретатора. А композитор, в свою чергу, більш не обмежується традиційними стандартами виконавських технік, а цілком зосереджується на змістовній стороні твору³.

Тож, на початках XIX сторіччя поступово стає помітною тенденція відокремлення композиторської і виконавської творчості та формується новий тип виконавця-інтерпретатора. А композитор, в свою чергу, більш не обмежується традиційними стандартами виконавських технік, а цілком зосереджується на змістовній стороні твору, що, безумовно, вплинуло на процес стабілізації концертних амплуа альту у творчості окремих композиторів.

1.2. Концертні амплуа альту у творчості композиторів XIX сторіччя

А. Ролла, А. В'єтана, Р. Шумана, Й. Брамса, М. Бруха, Х. Зітта

Значний внесок у подальше збагачення концертного репертуару для альту зробив відомий італійський скрипаль і альтист Алессандро Ролла. Свою виконавську та викладацьку діяльність (А. Ролла був професором скрипки та альту у Міланській консерваторії) він успішно поєднував із роботою на посаді диригента театру «Ла Скала». І, до речі, був першим виконавцем деяких опер Моцарта і Россіні, а також симфоній Бетховена у цьому місті. Більше десяти (відомо про 12) по справжньому віртуозних концертів для альту, безліч дуетів за участі цього інструменту (понад 60), Адажіо та Тема з варіаціями Соль-мажор, Інтродукція та Дивертисмент Фа-мажор, Рондо Соль-мажор, Дивертисмент ре-мінор для альту у супроводі

³ Деякі твори для альту були створені відомими скрипалями серед яких Анрі В'єтан, Генрік Венявський, Йоне Губай, Джорже Енеску. Серед цих творів варто відмітити Сонату для альту та фортепіано А.В'єтана (ор. 38 Ми-бемоль Мажор), в якій скрипаль-віртуоз вдало підкреслює не лише кантиленні можливості альту, переваги його тембру, але й робить суттєвий акцент на технічних можливостях цього інструменту. Історія написання цього твору не відома, не відомо також чи виконував цей твір сам автор.

струнного квартету, 4 Сонати для альту у супроводі різних інструментів (скрипки, альту, баса), 6 Маленьких Пасторалей для альту соло. Безперечно, це дуже значний внесок в розширення альтового репертуару. Нажаль, більшість з цих творів ще не видані, не досліджені та вкрай мало виконуються. Твори цього італійця з точки зору технічної складності нічим не поступаються аналогічним творам тієї епохи для скрипки. Концерти для альту за їх стилістичними ознаками сміливо можна віднести до класичного періоду. В той же час ансамблеві твори цього автора (дуети) несуть ознаки барокової музики. Тому найбільш вдалі виконання (записи) дуетів зроблені у відповідності з канонами саме барокових традицій.

Як альтист-соліст А. Ролла досить суттєво відрізнявся від більшості альтистів того часу саме блискавичною технікою гри, темпераментом та художньою виразністю виконання. Свою активну сольну кар'єру як альтист А. Ролла почав у Пармі, де у нього брав протягом деякого часу уроки гри молодий 14-річний Н. Паганінні.

Алессандро Ролла разом з Крет'єном Юраном були чи не єдиними виконавцями, які активно концертували у якості альтистів. До речі, Юран виступав не тільки як скрипаль, але й як виконавець на віолі д'амур, гітарі, органі, фортепіано, що в той час не було рідкістю. До цієї когорти можна було б сміливо віднести і Ніколо Паганіні, але відомий скрипаль досить мало виступав як альтист. Точніше, відомо, що він готував свій виступ у якості альтиста з нагоди придбання чудового інструменту роботи знаменитого Страдіварі. Паганіні навіть замовив для цього виступу твір Г. Берліозу, чия «Фантастична» симфонія справила на скрипальця дуже сильне враження. Нажаль, створений для цього Г. Берліозом «Гарольд в Італії» не відповідав очікуванням віртуоза – там було занадто мало можливостей продемонструвати віртуозні якості виконавця (точніше – їх там не було взагалі), та занадто багато пауз в сольній партії. Н. Паганіні відмовився від виконання цього твору, але не відмовився від свого бажання виступити в якості альтиста-віртуоза і власноруч написав сонату для великого альту. Ця

соната достатньо часто виконується сьогодні. Але її художні переваги не є беззаперечними. Паганіні виконав її в своєму концерті у Лондоні у 1834 році і більше до неї не повертався. Крім цього твору Н.Паганіні були написані декілька ансамблевих творів за участі альтя (квартети, квартети з гітарою та інш.). Струнне тріо для альтя, віолончелі та гітари було написано та виконано у тому ж Лондоні у 1833 році. Цікаво, що партнерами Паганіні по ансамблю були віолончеліст Ліндлі, а партію гітари на фортепіано виконав Фелікс Мендельсон. Відгуки у пресі того часу звертають увагу, що Паганіні грав у не зовсім притаманній йому класичній манері, дуже стримано і академічно. А першим виконавцем «Гарольда», за іронією долі, став К. Юран.

Серед всіх композиторів, які писали для альтя постать А. В'єтана, бельгійського скрипаля і композитора помітно виділяється навіть поміж його видатних сучасників. Його вплив на розвиток напрямків виконавської естетики, скрипкової технології, його композиторські новації у сфері скрипкового (та й в загалі інструментального) концерту досить суттєві. Його реформа інструментального концерту навіть випередила у часі новації Ф. Ліста. Серед композиторської спадщини А. В'єтана є навіть вокальні твори, ним створено два віолончельні концерти (що не дивно, бо його молодший брат був віолончелістом) і звісно велика кількість скрипкових творів - лише одних концертів (жанр, в якому В'єтан, як вже зазначалось, сміливо експериментував. З чим пов'язано, що концерти суттєво відрізняються один від одного). Окрім того, свого часу, ще підлітком, В'єтан отримав дуже непогану професійну освіту з музичної теорії та композиції.

Адже нас цікавлять перш за все твори В'єтана для альтя. Добре відомими є три – це Соната Сі-бемоль мажор, Елегія та Каприс для альтя соло – що традиційно є основною складовою репертуару багатьох сучасних концертуючих альтистів. Проте з цим переліком не все так просто і творів А. В'єтана для альтя існує більше. Ретельне дослідження каталогу творів композитора та сучасної дискографії дозволяє нам впевнено розширити цей список до п'яти творів. По-перше, у 1970 році в архіві брюссельського музею

було знайдено оригінальний рукопис Етюд до мінор для альт та фортепіано (він не має опусу). Окрім Сі-бемоль мажорної Сонати ор.36 (1863 рік написання) В'єтаном створено ще одну Сонату ор.60 (1884 рік написання), яка вважається незакінченою, бо складається лише з двох частин (в каталозі творів А. В'єтана вона має позначку «inachevée»). Соната ор.60, як і згадувана раніше, Соната ор. 36, також є Сі-бемоль мажорною (хоча це визначення тональності сонати зроблено за формальними ознаками). Цикл складається з двох частин – Allegro (Сі-бемоль мажор) і Scherzo (Фа мажор). Соната написана в притаманній В'єтану романтичній манері і досить віртуозна. Незважаючи на двочастинність, її хронометраж складає понад 24 хвилини.

Елегія (ор.30), хоча і написана в оригінальній версії для альт, була присвячена відомому віолончелісту Матвію Віл'єгорському і тому доповнена згодом віолончельною партією (існує також і скрипкова версія цього твору).

Добре відомий багатьом альтистам Каприс до-мінор (ор. 55, написаний у 1883 році), який в деяких виданнях позначений під №9, насправді не має номеру, а «9» є позначенням опусу посмертного видання (Op. 9 posthumous). І це дуже важливо, щоб уникнути плутанини. Також цей твір має позначку (присвяту) Capriccio «Hommage à Paganini» (данина поваги до Паганіні). Дещо дивує, що один видатний скрипаль робить присвяту іншому славетному скрипалеві твором для альт. Скрипалі зазвичай обґрунтовано заперечують, що В'єтан присвятив Паганіні твір, написаний саме для скрипки. Так, це вірно. Адже у В'єтана є ще один твір (який, до речі, виконується доволі нечасто) – Каприс для скрипки з оркестром (або фортепіано), Hommage à Paganini, Caprice sur des thèmes du célèbre maestro, ор.9, написаний у 1846 році, тобто, набагато раніше альтового твору. І В'єтан використовує у цьому творі теми свого славетного попередника і безліч притаманних саме Паганіні технічних прийомів.

Соната для альт та фортепіано, безперечно, є найвідомішим і найбільш масштабним і визначним твором з альтової спадщини А. В'єтана (вона

виконується найбільш часто). Про цей твір написано чимало літератури і наукових досліджень, зокрема. Тому ми не бачимо сенсу робити це ще раз. Але, незважаючи на досить ретельні дослідження і обґрунтування висновків цих досліджень, один аспект все ж-таки залишився поза увагою чисельних авторів. Друга частина Сонати має назву Баркарола. За усіма зовнішніми ознаками, а саме, розмір, темп, особливості фактури фортепіанної партії (звертаємо увагу – мова йде лише про партію фортепіано) у першому розділі цієї частини ми дійсно маємо зразок повільної другої частини циклу, що написана із стильовими ознаками баркароли. Проте, якщо уважно подивитися, а краще послухати партію солюючого інструменту (дійсно, ми маємо приклад камерного твору з таким дещо незвичним для зазначеного жанру розподілом ансамблевих функцій, це стосується переважно першого розділу), то не можна не помітити, що за стильовими ознаками партія альтя являє собою типовий зразок міського романсу XIX сторіччя. Зокрема, ходи на кварту, сексту, типові для зазначеного жанру групето (та інші колоратурні прийоми), які частіше припадають на кадансові обороти – усі ці ознаки дуже притаманні саме міському романсу XIX сторіччя. Соната була написана у 1862-1863 роках. З біографії музиканта відомо, що А. В'етан з 1846 жив і працював у Санкт-Петербурзі (приблизно протягом семи років) і добре був знайомий з поширеними у той час в Росії музичними жанрами. Відвідування музичних салонів, особисте знайомство з багатьма діячами культури того часу (зокрема, з Вільєгорськими), не могли не залишити помітних вражень і не вплинути на подальшу творчість музиканта. Тому інтерпретація другої частини сонати, на нашу думку, має відбуватися із урахуванням зазначених обставин, а саме стилістичних алюзій.

Альтова спадщина А. В'етана викликає все більшу зацікавленість серед сучасних виконавців, бо то не лише досить велика кількість музики доби романтизму, ба більше – романтизму віртуозного спрямування, який, нажаль, мало представлений в альтовому репертуарі. Головне – то є музика великої художньої цінності. Спроби записати всі альтові твори А. В'етана зробили

такі музиканти, як Christian Euler, Timothy Ridout, Thomas Shelditz, Roberto Dias та багато інших. І справжнє відкриття цієї музики для широкого кола слухачів ще попереду.

Як можна спостерігати, всі згадані альтові твори їхні автори писали переважно для власного виконання. Тобто поєднання виконавця і автора музичного твору було одною з основних музичних традицій того часу. Так само як і поєднання виконавської і педагогічної діяльності. У зв'язку з цим, інструментальні (виконавські) фактури, які використовувалися у творах, були досить традиційними і певною мірою обмежувалися стандартними для того часу прийомами гри на інструменті (-тах).

Досить вагомим у збагачення альтового репертуару та альтового амплуа є внесок Й. Брамса. І хоча всі твори композитора, де використано альт є камерними, ансамблевими, художня цінність цих творів є настільки великою, що це також суттєвим чином сприяло і зростанню популярності альту, бо вимагало від виконавців не лише неабиякої технічної майстерності, але й лише художнього обдарування і зрілості. Слід згадати такі твори композитора, як фортепіанні квартети op.25, 26, 60; струнні квартети op. 51 (№№1,2) та op.67: два струнні секстети (op.18 та op.36).

В контексті основної проблематики даного дослідження найбільший інтерес являють дві сонати Й. Брамса (op.120 №№1 та 2). Дехто небезпідставно зауважить, що сонати написано для кларнету і вони не є альтовими. Така думка досить довгий час була розповсюджена у музичному середовищі ще пів сторіччя тому, але детальне вивчення біографії і творчості композитора переконливо свідчать дещо інше. Історія створення сонат добре відома і не потребує додаткового викладення. Але подальша доля цього твору, точніше версії сонат для альту, містить певну плутанину. Добре відомо, що альтові версії сонат композитор зробив власноруч. По одній з версій Брамс певний час відкладав видання нот сонат, можливо, щоб таким чином збільшити зацікавленість слухацької аудиторії. Відомий у той час видавець нот Зімрок (N. Simrock) наполягав на тому, щоб одночасно з

оригінальною версією була видана і інша – для альту, бо подібна традиція була звичайною для того часу (тобто, традиція одночасно робити альтову версію щойно написаних творів для кларнету). Зімрок навіть звернувся з такою пропозицією до Віль'яма Купфера. Але робота останнього не задовольнила Брамса і він власноруч зробив певні зміни в сольній партії альтової версії. Проте партія фортепіано при цьому була залишена без змін, що не було притаманним для Брамса – він завжди досить відповідально і прискіпливо ставився до подібної роботи, коли робив перекладення власних творів. У нас є достатньо підстав вважати, що участь у роботі над створенням альтових версій сонат брав і давній друг Брамса Йозеф Йоахим, який, до речі, досить непогано володів альтом. Соната вперше була видана у двох версіях – і кларнетовій, і альтовій. Буквально за місяць після цього Брамс створив і третю версію сонат – вже для скрипки. І в скрипковій версії він вніс певні зміни (корективи) в партії фортепіано.

Є і дещо інша версія історії створення альтової версії сонат (її, зокрема, дотримується відомий музикознавець С. Понятовський [40]). Створення сонат співпало із смертю близького друга Й. Брамса мецената Т. Біллрота, у домі якого часто виконувалися камерні твори композитора і струнні квартети зокрема. Сам Біллрот виступав у цих концертах у якості альтиста. Саме його смерть у 1894 році пришвидшила (прискорила) написання сонат і альтову версію (партію) Брамс написав саме в пам'ять про Біллрота.

Ще у XIX сторіччі нотні видавництва друкували обидві партії (кларнета та альту), але чомусь потім почали обмежуватися лише кларнетовою партією. Можливо тому, що певний період не було альтистів, здатних належним чином виконати цей твір. Але то лише припущення.

Цікавим і досить вражаючим є також і той факт, що тональності сонат повністю співпадають із тональностями кларнетових концертів К.М. Вебера.

Суттєвим аргументом на користь того, що створення альтової версії сонат оп.120 не було випадковим, свідчить також і той факт, що Брамс у своїй творчості вже звертався до альту у якості солюючого інструменту.

Набагато раніше (приблизно на 30 років раніше створення кларнетових сонат) Брамс написав Дві пісні для низького жіночого голосу, альту та фортепіано (ор.91). Ці твори були присвячені відомій австрійській співачці Амалії Йоахим, дружині всесвітньо відомого скрипаля Йозефа Йоахима, близького друга композитора. Саме у виконанні цих музикантів, до яких долучився і Брамс, ці твори були вперше виконані.

Взагалі постать Й. Йоахима та його роль у становленні концертних амплуа для альту є непересічною, а вплив музиканта на творчість композиторів того часу не обмежувався декількома іменами. Деякі зустрічі стали доленосними. Саме Йоахим познайомив Брамса і Шумана. І саме Р. Шуман через деякий час після знайомства з Брамсом написав статтю про Брамса в музичному журналі, де дав дуже схвальну оцінку молодому композитору. Слід зазначити, що ця група музикантів (Й. Йоахим, Й. Брамс, К. Шуман та інші), які утворили своєрідну спільноту, керуючись співпадінням власних естетичних вподобань та ставленням до сучасних їм композиторів (перш за все Лісту та Вагнеру), ця група проіснувала досить тривалий час і справила відчутний вплив і на творчість самих музикантів, і на подальший розвиток європейської музичної культури.

Серед безлічі творів, що їх написав Р. Шуман (композитор неодноразово звертався у своїй творчості до тембру альту), для альтистів особливе місце займають *Märchenbilder* (Казкові картинки, Чотири п'єси), ор. 113 (1851 – для альту й фортепіано. Ще в одному з творів, а саме в тріо *Märchenerzählungen* для альту, кларнету та фортепіано (Op.132), Р.Шуман також звертається до тембру альту, поєднуючи його з тембром кларнету. Як і в *Märchenbilder*, в цьому творі відсутнє посилання на конкретні літературні першоджерела (казки).

Цикл *Märchenbilder* для альту та фортепіано, що було створено композитором наприкінці життя, присвячений скрипалю та альтисту Йозефу Василевському. Цікаво, що саме Василевський написав і оприлюднив у 1858 році першу біографію видатного музиканта й композитора. Один з останніх

творів композитора, який він присвятив своєму учневі Альберту Дитриху (тому самому Дитриху, спільно з яким та Й.Брамсом була створена славетна та навіть трохи загадкова Соната F-A-E, присвячена їх спільному другу Й. Йоахиму). В тріо⁴, також, як і в *Märchenbilder*, відсутнє посилання на конкретні літературні першоджерела (казки). І хоча програмність твору досить відчутно у музиці, композитор не обмежує уяви слухача докладною програмою. Партія альту абсолютно повноцінна і ні в чому не поступається кларнетовій а ні за рівнем технічної складності, а ні за художньою виразністю⁵.

Märchenbilder – один із знакових творів альтового репертуару як з точки зору амплуа, так і з точки зору балансу камерності/концертності. Чотири п'єси об'єднані досить типовою для Шумана (як і романтиків в цілому) програмністю. І хоча кожна з п'єс не має власної назви, ця програма досить відчутна і зрозуміла, бо передана типовими жанровими рисами, які викликають досить конкретні програмні музичні асоціації. Твір досить часто включається до програм різноманітних конкурсів, бо цей твір, по перше, один з небагатьох в альтовому репертуарі творів доби романтизму, по друге, він добре висвітлює не тільки рівень технічної майстерності виконавців, їх вміння відтворювати стилістику романтизму, але й мистецтво камерного ансамблевого виконавства, ступень зрілості смаку, тощо. Цикл висуває до виконавця досить суттєві вимоги навіть на технічному рівні, рівні майстерності володіння інструментом. Це якість вібрації, не вібрації взагалі, вібрації як суто технічного прийому, але вібрації як засобу передачі власного (індивідуального) відчуття якості, тембрового забарвлення звуку, навіть рівня смаку та культури, що підкреслює ступень зрілості виконавця. Бо твори пізнього періоду творчості композитора потребують від виконавця не аби якої художньої майстерності. Друга п'єса циклу висуває вимоги щодо

⁴ Жоден композитор до Моцарта не писав для такої комбінації інструментів. У XIX ст. Р. Шуман створив *Märchenerzählungen* (op. 132), М. Брух в 1910 г. – Вісім п'єс для кларнета, альту і фортепіано (op. 83) та К. Райнеке – Тріо для фортепіано, кларнета і альту (op. 246).

⁵ Дослідники інколи вбачають певні паралелі із аналогічним за складом інструментів *Kegelstatt Trio* В.А.Моцарта. Обидва згадані твори (Шумана і Моцарта) мають версію, де кларнет замінено скрипкою.

володіння штрихом у виконанні пунктирного ритму, який передає атмосферу захвату від дитячої гри у коників, безтурботності. Подвійні ноти, які досить широко використані у п'єсі не мають перешкоджати створенню цього образу. Відповідним чином треба відтворювати і ритмічний аспект – не просто точне відтворення пунктирного ритму, але відтворення образу через ритм, через мистецтво відчуття виразності в організації музичного (художнього) часу. Тобто рівень технічної майстерності має бути досить високим. Третя п'єса вимагає відмінної координації рухів обох рук виконавця в дрібній техніці, віртуозного володіння навичками з'єднання струн. Четверта п'єса так само, як і перша вимагає володіння звуковеденням, вміння відтворювати довгу і вирівняну лінію звуку, майстерності у розподілі смичка. Окрім того четверта п'єса через досить повільний темп і постійні повтори основної теми, потребує ще й природнього відчуття форми. В іншому випадку твір ризикує перетворитися на нескінченний і одноманітний. До речі, існує перекладення цього твору для скрипки та фортепіано, але альтова версія все ж є інваріантною.

У світлі досягнення процесу формування концертних амплуа альт не можна оминати творчість ще одного німецького композитора Макса Бруха. Трохи молодший за Брамса вихованець лейпцизької консерваторії (клас К. Райнека), Брух дотримувався традицій та перебував під впливом Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Й. Брамса. Зокрема, вплив Мендельсона досить відчутно в фіналі подвійного Концерту op.88 і особливо в п'єсі №7 з циклу 8 п'єс для альту, кларнету та фортепіано, op.83, вплив Брамса – в Allegro moderato (2 частина) вже згаданого Концерту op.88. Дехто з дослідників відмічає, що твори Бруха довгий час були мало відомі, але це не зовсім так. За життя творчість композитора мала значний успіх серед слухацької аудиторії і навіть були не менш популярними на концертних сценах, ніж твори Брамса. Сучасники Бруха досить високо цінували його творчість, ставлячи це ім'я поруч з іменами Сен-Санса, Чайковського. А сам Йоахим вважав скрипковий концерт Бруха одним з чотирьох найвидатніших

німецьких скрипкових концертів (поряд із концертами Бетховена, Мендельсона, Брамса). Проте через примхи історії, помилкові біографічні припущення (хибні тлумачення біографічних фактів) твори Бруха протягом певного часу були заборонені для виконання спочатку в нацистській Німеччині, а потім і в повоєнні (після закінчення другої світової війни) роки і були забуті. Зараз інтерес до спадщини композитора стрімко зростає. Серед його творів чимало яскравих і популярних серед слухачів. Безперечно, з огляду на сучасні вимоги і певні художні стандарти, деякі з творів М. Бруха не виглядають видатними художніми явищами. Проте вони підкупають слухацьку аудиторію відвертістю висловлювань, красою мелодизму і гармоній, порівняною простотою викладення задуму. Один з найбільш відомих творів М. Бруха, а саме його скрипковий концерт оп.26 №1 соль-мінор (1866 р) дехто з виконавців і музикознавців навіть називає «малим» скрипковим концертом Брамса, настільки багато в цих творах є спільних рис. З огляду на історичну справедливість слід визнати, що згаданий концерт М. Бруха було створено на 12 років раніше, ніж концерт Брамса (1878 р.). Але дуже цікавим і мало відомим є факт, що у створенні обох концертів (а точніше, що стосується концерту М. Бруха, то другої версії (редакції) цього твору), брав безпосередню участь славетний скрипаль Йозеф Йоахим. Саме у його виконанні цей концерт (оновлена версія) вперше прозвучав у Бремені у 1868 році і саме Йоахиму Брух написав на партитурі концерту слова вдячності (які можна інтерпретувати як присвяту). Саме Й. Йоахиму присвятив М. Брух свій скрипковий концерт. Саме Й. Йоахим брав активну участь у створенні скрипкового концерту Й. Брамса (композитор неодноразово звертався за порадами до славетного скрипаля), саме Йоахим став першим виконавцем цього твору і саме йому Брамс присвятив свій єдиний скрипковий концерт. Співпадінь занадто багато, чи не так?

Для нас, проте, найбільший інтерес являють твори Макса Бруха, де альт представлений як сольний інструмент. По перше, це Концерт для альту, кларнету та симфонічного оркестру (оп. 88), Вісім п'єс для тих самих

солюючих інструментів та фортепіано (op.83)⁶ та Романс для альту у супроводі симфонічного оркестру (op. 85). Виконуються також на альті і деякі твори М.Бруха, що написані для інших інструментів, зокрема, Kol-Nidrei (op. 47), Canzone (op. 55), Ave Maria (op. 61)⁷ та інш.

У науковому обґрунтуванні нас цікавить перед усім історія створення творів за участі альту. Звертає на себе увагу, що всі вони були написані в останній період творчості композитора. В цей час Брух досить часто писав твори для таких інструментів, як альт, кларнет і віолончель. Знайомство композитора із скрипалем Ф. Давидом (до речі, першим виконавцем скрипкового концерту Ф. Мендельсона) та віолончелістом Ф. Грюцмахером, можливо, відіграло певну роль і стимулювало композиторську зацікавленість. Відомо також, що твори за участі кларнета композитор створював для свого сина Сакса Фелікса. Подібно тому, як зустріч із видатним кларнетистом того часу Рихардом Мюльфельдом надихнула Йоханеса Брамса на створення двох сонат і кларнетового квінтету, гра власного сина надихнула М. Бруха на створення двох циклів (op.83 та op.88). Слід зазначити, що твори були написані в достатньо пізній період. Вже більше десяти років композитор не звертався до камерних жанрів. А от участь в уже згаданих опусах альту можна пояснити певною схожістю регістрів обох інструментів. Що не завадило композитору створити власні версії і Концерту, і 8 п'єс для альту та скрипки. В цьому випадку автор, напевно, керувався схожістю тембрів альту та скрипки.

Тодішня преса і слухачі докоряли М. Бруху зауваженнями щодо певної «застарілості» («старомодності») його мови і стилю. Бо концерт було написано у 1911 році, а стилістично він наближається (більш відповідає) часам Р. Шумана і Ф. Мендельсона. Так, Брух відносився до того типу митців, чиє покликання полягає більш у збереженні традицій, ніж у їх розвитку, динаміці, новаторстві. Можливо, це було спричинено

⁶ Автор даного дослідження є першим виконавцем зазначених творів (концерту та п'єс) в Україні, спільно із скрипалем Ігорем Чернявським (скрипка), Аліною Пятак (фортепіано), Щаліко Палтаджян (диригент).

⁷ Два останні твори були перекладення для альту і фортепіано автором даного дослідження.

несприйняттям М. Брухом естетики Вагнера, Листа, Малера (і деяких інших його сучасників). Проте, як я вже зазначав, музика концерту неодмінно привертає увагу слухачів красою мелодій і відвертістю почуттів. Що робить згадані твори досить популярними на концертній сцені і сьогодні.

У творах переважає ліричний настрій, стриманий драматизм, відсутність вираженої конфліктності і навіть суттєвого контрасту образів та станів. Немає в них й особливої філософської глибини, притаманної композиторам-сучасникам М. Бруха. Але, на наш погляд, тим і цікаві твори композитора, що вони зокрема компенсують певний дефіцит музики доби романтизму для альту. І Концерт, і Вісім п'єс нагадують інструментальні романси для двох голосів, ніби створені для виконання в форматі музичного салону, для вузького кола слухачів (винятком є 3-я частина концерту та п'єса №7 із циклу 8 п'єс, які, як я вже зазначав, стилістично дуже близькі до скерцо камерних циклів Ф. Мендельсона).

Безперечно, що на створення циклу з 8 п'єс вплинули і поширені у той час традиції домашнього (салонного) музикування. Жанр камерного ансамблю активно розвивали у своїй творчості композитори-романтики Шуберт, Мендельсон, Шуман, Брамс. Достатньо згадати такі твори, як тріо для скрипки, валторни і фортепіано Брамса, «Казкові оповідання» для кларнета, альту і фортепіано Шумана. І хоча цикл М. Бруха складається з окремих мініатюр, ба більше – деякі з яких навіть мають власну назву, програмність (Румунська мелодія №5 та Ноктюрн №6), за всіма ознаками він може бути віднесений до жанру камерної музики (розподіл функцій, рівноправність голосів і характер їхньої взаємодії у партитурі, тощо). Інакше кажучи, з точки зору форми окремих частин – це мініатюри, з точки зору «наджанрових» особливостей циклу в цілому – це розгорнутий камерний твір.

В цьому творі можна відстежити певні паралелі з *Fantasiestücke Op.12* Р. Шумана, де також вісім характерних мініатюр, хоча композитор у своїй музиці більш схильний до рефлексії, самозаглиблення, інтроверсії.

Романс для альту з оркестром (фортепіано) ор.85 сміливо можна віднести до творів з яскравими концертними ознаками. Піднесено романтичний схвильований настрій крайніх частин, драматизм і віртуозність середнього (центрального) розділу, тривалість близько 8 хвилин. Все це дозволяє позиціонувати Романс як розгорнутий концертний твір. В більш ранньому періоді своєї творчості Брух вже творчості звертався до жанру романсу – Романс для скрипки (ор.42) також написано у супроводі оркестру і також з усіма ознаками концертності. Тут варто, мабуть, провести певну паралель із двома відомими Романсами Бетховена для скрипки з оркестром, які, можливо, були для Бруха взірцем трактування цього жанру як концертного.

Подвійний Концерт для альту, кларнету (або скрипки) з оркестром ор. 88 сьогодні є одним з найбільш виконуваних на концертній сцені творів за участі альту. Концерт (як і більшість творів композитора) не відрізняється значною глибиною ідейної концепції. Навіть за своїми розмірами він порівняно невеликий – він триває не більше 20 хвилин. Частини більше нагадують п'єси і тому концерт має певні ознаки камерності. Перша частина Концерту написана в притаманній Бруху манері, дещо нагадує його попередні скрипкові концерти. Друга частина викликає певні алузії із творами Й. Брамса, а фінал – з деякими скерцо Ф. Мендельсона. Бруху навіть в останній період творчості так і не вдалось звільнитися від впливу його славетних сучасників. Та він навіть і не намагався це робити. Його творча місія була в іншому.

В концерті ми не знайдемо очікуваного для традицій того часу принципу змагання соліста (солістів) та оркестру, або солістів між собою. Сольні партії більш нагадують інтимний діалог (або романс на два голоси, як у деяких фрагментах першої і другої частин). Конфліктність майже відсутня. Оркестр виконує за винятком вступних розділів (особливо в третій частині) функцію супроводу.

Отже, значення згаданих творів М. Бруха для формування альтового репертуару полягає, перш за все, у тому, що вони репрезентують досить малочисельну частину альтових творів доби романтизму.

З огляду на основну мету пропонованого дослідження – аналіз становлення альтового виконавства та формування концертного репертуару для альту в аспекті формування амплуа – не можна оминати увагою постать Ханца Зітта (Ян Хануш Ситт 1850-1922). Його батько – Антон Шитт, відомий скрипковий майстер угорського походження, відомий чеський скрипаль, альтист, педагог, композитор і диригент. Сам Ханц Зітт у свій час був авторитетним професором Лейпцігської консерваторії, диригентом Бахівського товариства у Лейпцизі, понад 10 років грав у струнному квартеті Бродського партію альту. Залишив по собі цілу низку творів для альту серед яких: Концерт для альту з оркестром ля-мінор (тв. 68, 1900 р.); Concertstück (Концертна п'єса) соль-мінор для альту з оркестром, (тв. 46 1892); Цикл з 6 п'єс Albumblätter (op.39); Три Фантастичні п'єси для альту та фортепіано; Три п'єси для альту та фортепіано Елегія, Мрії, Баркарола (op.75); Романс соль-мінор для альту з оркестром, тв. 72 (1900); Гавот та мазурка для альту та фортепіано (тв. 132) та інші.

Зітт зробив значний вклад у розвиток альтового репертуару. Він сам був чудовим виконавцем на цьому інструменті, знався на його специфіці. Зіттом, до речі, написано декілька опусів етюдів, що певним чином могло бути пов'язано з його викладацько-методичною діяльністю (Ханц Зітт викладав у Лейпцігської консерваторії). Твори Зітта відрізняються щирістю почуттів, багатьма іншими рисами, притаманними романтизму в цілому і німецькому зокрема. Вони вочевидь поступаються з огляду їх художніх переваг кращим зразкам творчості видатних композиторів-романтиків, але зроблені досить якісно з точки зору володіння композиторською технікою, знання можливостей інструмента. Технічні можливості альту розкриті досить повно, його кантіленні можливості представлені чудово. Використання різноманітний штрихів, подвійних нот, різноманітних фактур переконливо

свідчить про те, що автор орієнтувався саме на концертне виконання цих творів, намагався підкреслити концертні і віртуозні можливості цього інструменту, привернути увагу слухацької аудиторії до беззаперечних переваг альту. Саме тому твори Х. Зітта сьогодні досить часто виконуються на концертній сцені. Зокрема, завдяки майстерності сучасних солістів творча спадщина Ханца Зітта отримала у слухачів і критиків схвальні відгуки. Нам насамперед ці твори цікаві тим, що вони були створені саме альтистом-виконавцем. Крім того, без подібних музичних творів доба романтизму, зокрема інструментальна творчість композиторів того періоду не була б представлена гідним чином, та мала б дещо фрагментарний вигляд, а слухач не отримав би повноти уявлення про романтизм як такий, у його повноті та різноманітності його проявів.

Особливе місце в осягненні процесу становлення концертного репертуару для альту варто приділити творчості угорського скрипаля і композитора Йоне Хубая (Jenő Hubay), адже його композиторська спадщина надзвичайно велика. Але, нажаль, більшість його альтових творів не відомі досі, як не досліджена належним чином а ні його композиторська спадщина, а ні творча біографія, і педагогічна діяльність (серед учнів Хубая значна кількість видатних скрипалів, зокрема, Йожеф Сігеті, Ференц Вечи). Майже уся відома й доступна література з зазначеної тематики представлена угорською мовою. На сьогодні порівняно відомим твором є Концертна п'єса Йоне Хубая для альту та фортепіано (op.20). Цей твір насправді є першою частиною Концерту для альту з оркестром (Brácsaverseny C-dur, op.20, у переліку творів Jenő Hubay під цим опусом значиться Концерт для альту). Через те, що оркестровка автором не була закінчена, перша частина згодом, у 1888 році, була перероблена автором у вже згадану Концертну п'єсу (Morceau de Concert) у версії для альту та фортепіано. Твір був присвячений Франсуа Огюсту Геверу, директору Брюссельської консерваторії (де на той час Хубай займав посаду професора скрипки). Через деякий час Лайош Хусар (Lajos Huszár) зробив оркестровку усього концерту. Сьогодні існує повний запис

Концерту у трьох частинах у виконанні угорського альтиста Péter Bársony та оркестру під керівництвом Gergely Vaida. Концерт представляє собою досить великий твір тривалістю близько 35 хвилин, витриманий у традиційній віртуозно-романтичній стилістиці. Розгорнута віртуозна каденція та чисельні та досить складні у технічному відношенні епізоди на протязі усього концерту, не залишають сумнів (підкреслюють) у ставленні автора до альту як до абсолютно повноцінного у технічному відношенні інструмента, який у цьому сенсі нічим не поступається скрипці. В каталозі (переліку творів) творів композитора є чимала кількість як окремих п'єс, так і циклів, котрі передбачають (згідно авторських ремарок) виконання сольної партії на скрипці, так і на альті. Таким чином, у нас є підстави сподіватися, що в альтові спадщині композитора знаходиться близько десяти (альтових) мініатюр. Достеменно відомо, що, наприклад, Ballade, Op. 104. No. 1a не є оригінальною альтовою п'єсою, а була реконструйована (перекладена) Лайошем Хузаром. А от інші альтові версії напевно належать автору (якщо інші позначки відсутні). А то є досить суттєва кількість творів, що за своєю стилістикою тяжіють до пізнього романтизму, який в альтовому репертуарі представлений, нажаль, дещо обмежено.

Висновки до Розділу 1. Підведемо деякі висновки цього невеличкого огляду історії становлення альту як концертного інструменту та створення альтового концертного репертуару.

На підставі аналізу маловідомих літературних та наукових джерел, пов'язаних з альтовим виконавством, виявлені шляхи розвитку виконавства на альті, фактори, які обумовили збагачення та розширення альтового репертуару, знайдені прізвища виконавців, композиторів та назви творів, які суттєвим чином вплинули на розвиток альтового виконавства. Також досліджені обставини культурного життя суспільства, які вплинули на зміну ставлення до альту, розуміння можливостей цього інструменту, зробили

можливим повноцінне використання цього інструменту як концертного, що суттєвим чином вплинуло на сучасне концертне виконавство сучасності.

Стосовно творчості до початків XIX ст. слід визнати, що ми аналізували творчість композиторів, які всі без винятку були провідними (для свого часу) виконавцями. Тобто переважна частина написаних ними творів була створена для власного виконання. Вони дуже добре знали можливості інструменту, для якого писали. Але, що досить дивно й мало хто знає: серед композиторів немало таких, хто під час музикування надавав перевагу саме альту. Відомо, що В.А.Моцарт із задоволенням виконував у складі ансамблів саме альтову партію, Л. Бетховен грав на альті у боннському придворному оркестрі. У подальшому ця традиція частково збереглася: Ф. Шуберт грав і у віденській придворній капелі у якості альтиста, грав він альтову партію й у складі струнних квартетів (разом із своїм батьком та братами). Ф. Мендельсон грав на альті у складі ансамблів з такими музикантами, як Ніколо Паганіні, Фердінанд Давид та інші. Антонін Дворжак взагалі досить тривалий час працював альтистом спочатку в невеличкій капелі, яка нараховувала лише 18 виконавців, а з часом став першим альтистом першого у Празі оперного театру, де пропрацював на цій посаді близько 10 років.

Зазначимо, що коли ми аналізуємо періоди становлення альту як концертного інструменту, особливо слід вказати на творчість таких музикантів, як брати Карел та Антонін Стамиц, Алессандро Ролла, Крет'єн Юран. Нажаль, до початку XIX сторіччя історія зберегла лише імена цих виконавців, які суттєво змінили ставлення до альту. Трохи пізніше (друга половина XIX-го сторіччя – початок XX-го) слід відмітити постаті Германа Ріттера та Оскара Недбала, а трохи пізніше – Лайонела Тертіса, Уільяма Примроуза та Вадима Борисовського. Саме вони остаточно завершили вихід альту на концертну сцену і визнання його як повноцінного солюючого інструменту. Вплив їхньої виконавської і композиторської творчості, діяльності в цілому на подальше ставлення до цього інструменту є непересічним, як і вплив, в першу чергу на композиторів свого часу, інших

виконавців та також, що дуже важливо, на слухацьку аудиторію, формування її смаків, вподобань, що, в решті решт, сприяло формуванню справжнього інтересу до цього дуже самобутнього інструменту з неповторним тембром і дуже давньою і складною історією.

Не випадково Лайонел Тертіс однієї з своїх книг дав назву «Попелюшки більш немає» (Cinderella no more!). Дуже символічна та влучна назва! Свій без перебільшення вирішальний внесок на становлення альту як сольного інструменту внесли саме провідні виконавці на цьому інструменті, більшість з яких (і на цьому варто особливо зробити наголос) були композиторами. Композиторами, які писали не лише для власного інструменту і тому досконало знали його можливості, але і для власного виконання. Що ще раз підкреслює високий рівень альтового виконавства в той час. В майбутньому вирішальну роль у подальшому розвитку долі альту на концертній сцені будуть вже відігравати композитори. Що призведе до стрімкого нарощування кількості творів для альту.

РОЗДІЛ 2

КОНЦЕРТНЕ АМПЛУА АЛЬТА У ХХ-ХХІ СТОЛІТТЯХ: УСТАЛЕНЕ ТА ЗМІНЮВАНЕ

2.1. Трансформаційні процеси в концертному репертуарі для альту в творчості композиторів ХХ ст.

Основним завданням даного підрозділу вважаємо поетапне висвітлення деяких творів композиторів ХХ ст., в яких здійснилася суцільна трансформація концертного амплуа альту.

Славетний румунський скрипаль Джорже Енеску принципово відрізняється від усіх своїх попередників скрипалів-композиторів не аби якою творчою універсальністю. Починав Енеску як яскравий скрипаль-вундеркінд. Окрім скрипки він опанував віолончель, орган, його рівень майстерності у володінні фортепіано дивував сучасників, а рівень диригентської майстерності підтверджений посадою диригента бостонського оркестру. Його викладачами по класу композиції у Паризькій консерваторії були видатні Массне, Форте. Серед учнів Енеску-викладача першим безперечно варто згадати Ієгуді Менухіна, також Артюра Грюмьо і Іду Гендель. Тобто він є унікальним універсалом, чий феномен, нажаль, не досліджений належним чином досі. У своїх композиціях Енеску тяжіє не до інструментальних мініатюр (зокрема, скрипкових, як у його попередників В'єтана, Венявського, Ізаї, Сарасате), а до доволі масштабних симфонічних творів (ним навіть створено оперу). Для альту Енеску написав лише один твір (Концертна п'єса) і ще два – за участі альту (квартети, квінтети та інші ансамблі із порівняно великим складом залишаємо поза увагою) – це «Дойна» на популярні вірші для голосу, альту та фортепіано (1905) і *Aubade* для скрипки, альту та віолончелі.

Центральне місце в досить невеликій альтовій спадщині композитора Дж. Енеску і, безперечно, одне з найпомітніших в сучасному репертуарі альтистів займає Концертна п'єса. Цей твір був присвячений першому професору Паризької консерваторії Теофілю Лафоржу (Theophile Laforge). У

1894 році, майже через сторіччя після заснування, Паризька консерваторія отримала власний повноцінний клас альту. Лафорж залишив помітний слід в музичному житті Парижу, йому присвятили свої твори близько десяти композиторів того часу. Концертну п'єсу написано у притаманній славетному румуну рапсодійній манері, з численними імпровізаційними епізодами та сміливим використанням технічного арсеналу альту, на чому автор добре знався і що свідчить про високий виконавський рівень Лафоржа. Добре відчував Енеску і музичну атмосферу Парижу того часу, адже він тривалий час там навчався і жив. У творі помітні ознаки імпресіоністичної естетики з гармонічним різнобарв'ям, витонченістю фраз, мінливістю емоційних станів. Звертає на себе увагу і розвинена партія фортепіано, з різноманітними фактурами, які свідчать про рівень володіння Енеску цим інструментом. Це зовсім не акомпанемент і не акомпонує функція фортепіано, яку ми іноді спостерігаємо у творах Сарасате та деяких інших скрипалів-композиторів. Про французькі витoki п'єси свідчить і той факт, що всі позначки в тексті автор зробив французькою мовою. Твір емоційно яскравий, ефектний технічно, такий, що не залишає байдужим.

Особливе місце в альтовому середовищі займає Ребека Кларк (Ребекка Хелферих Кларк). Ім'я цієї альтистки і композиторки, не зважаючи на сучасний період її життя, оточено певним ореолом загадковості і навіть містичності. Причиною такого становища є недостатня вивченість її творчості і біографії, слідством чого є певна плутанина у фактах, їх інтерпретуванні. Надзвичайно цікавою є альтова соната Ребеки Кларк. Не даремно вона посягає одне з помітних (навіть центральних) місць в альтовому репертуарі. Цей твір (як і сама біографія композиторки та альтистки) оточений ореолом загадковості. Вона стала однією з перших жінок, хто почав виступати на концертній сцені з сольними програмами. Альт у той час тільки-но отримав статус повноцінного концертного інструменту. Значною мірою це сталося завдяки майстерності і зусиллям Лайонела Тертіса (до речі, Кларк як альтистка була його ученицею). Окрім

того вона багато виступала і у складі ансамблів, була учасницею North Clench Quartet, фортепіанного квартету The English Ensemble, брала участь у концертах BBC. Свій перший твір («Морфеус») Ребека Кларк оприлюднила під псевдонімом Антоні Трент. Що пізніше призвело до деяких непорозумінь стосовно її альтової Сонати (1919 р.). Соната була представлена на конкурсі композиторів і посіла перше місце разом з твором швейцарського композитора Ернеста Блоха. Але репортери і дехто із журі вважали, що нібито ім'я Кларк було псевдонімом композитора-чоловіка, навіть і самого Е.Блоха. Нажаль, і досі в біографії композиторки (і у переліку її творів) має місце деяка плутанина. Наприклад, Рапсодія, яку Кларк присвятила Елізабет Кулідж, в одних виданнях значиться як твір для альту та фортепіано, в інших – для віолончелі і т.інш.

Нижче наведено перелік творів Ребеки Кларк для альту: 2 Сонати для альту (G-Dur 1907 та D-Dur 1909); 2 П'єси (Колискова та Гротеск) для альту (або скрипки) та віолончелі (1916); Morpheus для альту та фортепіано (1917); Соната для альту та фортепіано (1919); Rhapsody для альту (віолончелі) та фортепіано (1923); Passacaglia on an Old English Tune для альту (віолончелі) та фортепіано (орієнтовно 1940); Prelude, Allegro, Pastoral для альту та кларнета (1941). З цього переліку Соната для альту та фортепіано (1919) є найбільш часто виконуваним твором. Твір має беззаперечні художні переваги і є справжньою перлиною альтового репертуару. Вочевидь помітен вплив естетики композиторів імпресіоністів. Деякі дослідники відзначають вплив творчості К. Дебюсі і особливо – Р. В. Уіл'ямса на формування стилістики (художнього колориту) творчості Р. Кларк. Композиторка багато використовує такі технічні прийоми як pizz., флажолети (у 2-й частині сонати). В заключній частині використано теми 1-ї частини, що додає відчуття завершеності форми. Слід відмітити і добре розвинуту партію фортепіано, що свідчить по досить непогане володіння композиторки цим інструментом (про що, нажаль, ми не маємо достеменних біографічних свідчень). Відчуваються і фольклорні колорити, інтонації. Свідченням цього

може бути певна своєрідна рапсодійність викладення деяких епізодів. Інколи ці інтонації викликають певні асоціації із східним фольклором, можливо, єврейським. Соната має 3 частини. Яскраво виражений тембровий, гармонійний колорит сонати надихнув виконавців цього твору до створення оркестрової версії Сонати. Товариство Ребеки Кларк замовило цю роботу (оркестрову версію) композиторці Руф Ломон (Ruth Lomon), яку і було зроблено у 2007 році.

Не можна оминати у даному дослідженні постать видатного угорця Бели Бартока. Хоча єдиний твір, що був створений композитором для альту (і навіть не закінчений Бартоком) – це альтовий концерт. Надамо лише декілька зауважень щодо цього твору Б. Бартока та його місця і ролі у сучасному альтовому репертуарі та впливу на альтове виконавство в сучасному концертно-мистецькому просторі. Багато хто з дослідників небезпідставно вважають альтовий концерт Б. Бартока одним із центральних і найбільш значущих творів для просування альту як повноцінного концертного (сольного) інструменту. Концерт було створено у 1945 році. Але слід звернути увагу на те, в якому вигляді він був залишений видатним угорським композитором (нагадаємо, Барток передчасно пішов з життя через тяжку хворобу). Партитура не тільки не була закінчена, вона являла собою купу непронумерованих сторінок із фрагментами оркестрових голосів і що значно більш прикро – навіть сольною партією. Б. Барток писав цей концерт на замовлення видатного альтиста У. Примроуза. Як зізнавався сам композитор [55], йому досить важко давалася робота над цим твором. І причиною цього було не лише поганий стан його здоров'я, але й, головним чином, не досить глибоке знання композитором (на його власну думку) сольних можливостей альту. Так, в нього були можливості слухати гру альтистів того часу і У. Примроуза перш за все, але це був перший серйозний досвід роботи з цим інструментом в практиці композитора. Відомо, що знайомство з альтовим концертом його попередника У. Уолтона (до речі, у виконанні того ж У. Примроуза) та вивчення партитури «Гарольда в Італії» Г. Берліоза були

тими імпульсами, які суттєво вплинули на напрям творчих пошуків Б. Бартока при створенні його альтового концерту. Партитура у тому вигляді, якою її залишив композитор, швидше за все є лише базовою чернеткою, генеральним планом твору, а не близьким до завершення матеріалом. Закінчив роботу над цим твором Тібор Шерлі, якого іноді помилково називають учнем Б. Бартока. У зв'язку із зазначеними обставинами, з моменту оприлюднення матеріалу концерту (у версії Т.Шерлі) і досі тривають дискусії щодо питання наскільки Концерт можна вважати твором Б. Бартока і навіть чи можна його взагалі вносити у перелік його спадщини. Цілком зрозумілою в цьому сенсі є поява наступних версій концерту (зокрема Д. Моріса, А. Арада та інш.). Нещодавно відбувся концерт відомої німецької альтистки Табеї Цимерман в гельсинському оркестром, під час якого вона презентувала власну версію відомого твору. Як розповіла солістка, вона мала честь отримати для вивчення рукопис концерту і зробила спробу максимально зберегти авторську автентичність. Є підстави вважати, що ці пошуки «бартоківської істини» будуть продовжені.

Безперечно, що Пауль Гіндеміт є ще більш знаковою постаттю в альтовому світі – як в історії розвитку альтового виконавства, так і в формуванні сучасного альтового репертуару. Один з найавторитетніших композиторів та музичний теоретик ХХ сторіччя, у своїй творчості Гіндеміт навмисно оминав наслідування модних у той час експериментальних течій, зокрема додекафонії, а у своїх перших творах композитор демонструє відверте тяжіння до пізньоромантичного стилю. Достатньо згадати Сонату для альту та фортепіано ор.11 №4, де перша частина (Фантазія) навіть чимось нагадує східний колорит деяких творів Римського-Корсакова. Але вже у другій частині Сонати ми бачимо зовсім іншу техніку – так званий контрапунктичний стиль викладення матеріалу. Навіть на візуальному рівні – графічна ясність ліній, математично вивірене ведення голосів. І тут Гіндеміт вже більше тяжіє до творчості Й.С.Баха. Цікаво відстежити і порівняти – наскільки суттєво цей твір відрізняється від сонат композитора для альту-

соло (op.11, №5; op. 25, №1; op. 31, №4 та інших) написаних в досить притаманній Гіндеміту у той період експресіоністичній манері. Якщо зробити спробу відчутти основні рушійні сили Гіндеміта саме як композитора, то ми будемо змушені визнати, що Гіндеміту притаманне яесь первісне (глибинне) слідування логіці сполучення звуків в осмислені контексти. Він керується переважно не емоціями і власними відчуттями, а якимось позасуб'єктивними імпульсами, логікою об'єктивного (наукового) мислення. Йому додає натхнення слідувати за законами (не тільки засвоєними в якості науки, але й тими, які він відчував інтуїтивно) контрапункту, гармонії, акустики, поліфонії й т. інш. Ця внутрішня логіка створює дивовижні форми музичної матерії, гармонічні кристали, і безкінечні по своєму різноманіттю візерунки фактур, які і роблять твори Гіндеміта настільки несхожими один на інший. Відчувається, але то вже на етапі виконання творів композитора, на виконавському рівня, так би мовити, ще один рушійний імпульс в інструментальному (а саме – альтовому) репертуарі – це мислення Гіндеміта-інструменталіста, Гіндеміта-альтиста. Суто фізіологічні відчуття, відчуття власного виконавського апарату певним чином також впливали на композиторське (слухове, або логічне) мислення. Навіть дуже складні фактури його творів майже ніколи не викликають відчуття дискомфорту або непереборних труднощів під час їх виконання. І це пов'язано не лише із розташуванням акордів, але й набагато більш глибинними відчуттями виконавця – це певною мірою саме виконавське мислення, яке завжди було притаманним найкращим композиторам-інструменталістам – Ізаї, Крейслеру, Паганіні, Сарасате. Так, Гіндеміт був визнаним альтистом-виконавцем. Але слід визнати, що Гіндеміт-композитор – явище набагато більш яскраве і масштабне. Композиторська логіка Гіндеміта ніколи не конфліктує з його інструментальним мисленням (як це доволі часто трапляється у декого з сучасних композиторів). Тому навіть складні фактури в його творах звучать ясно і переконливо, бо вони доволі зручні у виконанні. Початок Шванендрєєра має дещо спільне з вже згаданою Сонатою (op.11 №4) –

«рапсодійний» початок, вільний і за формою, і навіть за тактовим розміром. Тобто працює певний композиторський «архетип», який стале відчуття логіки викладення матеріалу. Щоб зрозуміти рівень його композиторської техніки, достатньо нагадати історію створення Траурної музики. (Trauermusik для альту та струнного оркестру, 1936). У 1936 році Гіндеміт готувався до концерту на BBC, коли дізнався про смерть англійського короля Георга V. За декілька годин він написав згадану п'єсу для альту та камерного оркестру і того ж дня виконав її.

Цікаво аналізувати твори композитора і з точки зору виконавського аспекту, і з точки зору композиторської техніки⁸. Наприклад, Соната для альту та фортепіано (ор. 11 №4, що була створена у 1919 році), точніше її вступний розділ (перша частина *Fantasie*), за своєю стилістикою і манерою викладення думки, побудовою має дещо схожі риси з концертом *Der Schwanendreher* (1935 рік), його першим вступним розділом (*Langsam*). Рапсодійність, майже імпровізаційна свобода, умовність тактового розміру (в деяких фрагментах композитор не бажає обмежувати викладення думки тактовими ризиками). Але вже наступний розділ концерту і, відповідно, друга частина Сонати, навпаки відрізняється підкреслено вираженою метричною структурованістю, строгим, майже класичним викладенням матеріалу. Між згаданими творами відстань у часі шість років, але деякі сталі композиторські принципи є помітними. Сонати для альту соло (ор.25) при всій складності і самобутності гармонічної мови (подекуди і поліфонічності фактури) викладені в межах дуже по класичному чіткої форми, з дотриманням усіх канонів.

⁸ Наведемо перелік концертних творів для альту (як соло, так і з фортепіано, за оркестром): Каммермузик № 5 для альту и большого камерного оркестра, соч. 36/4 (1927); Kammermusik No. 6 для альту (віоль д'амур) та 13 інструментів, тв. 46/1 (1927); Мала соната для альту (віоль д'амур) та фортепіано, тв. 25, No. 2 (1922); Концертмузик для альту та великого камерного оркестра, тв. 48 (1930); *Der Schwanendreher* для альту та малого оркестра (1935); Дует для альту та віолончели (1934), відоме як Скерцо; Trauermusik для альту и струнного оркестра (1936); а також Соната для альту (№1) фа мажор, тв. 11, No. 4 (1919); Соната для альту (№2), соч. 25 No. 4 (1922); Соната для альту (№3) фа (1939); Соната для альту соло № 1, соч. 11, No. 5 (1919); Соната для альту соло No. 2, соч. 25, No. 1 (1922); Соната для альту соло No. 3, соч. 31, No. 4 (1923); Соната для альту соло No. 4 (1937).

Гіндеміт, як мало хто із сучасних композиторів знав специфіку альтя, його можливості. Сьогодні майже кожен концертний виступ альтистів включає в програму його твори. А такі твори майстра, як Schwanendreher, сонати для альтя соло, Соната op.11 №4 для альтя та фортепіано – є основою репертуару будь-кого з альтистів. Жоден альтовий конкурс не обходиться без виконання цих творів. За Гіндемітом закріпилася репутація All-raund-musiker, людини, що могла виконати партію практично будь-якого інструменту, для якого він писав.

Богуслава Мартіну Чехія вважає одним з найбільш визначних (поряд із Лайошом Яначеком) національних композиторів ХХ сторіччя, французи вважають його французьким. І суперечки не вщухають. А от альтисти вдячні Богуславу Мартіну за той внесок, який цей безперечно дуже цікавий і самобутній музикант зробив для альтового репертуару. Сім струнних квартетів, твір в дуже незвичному жанрі – Концерт для струнного квартету з оркестром, два струнних тріо, Серенада (Дивертисмент) для скрипки, альтя та камерного оркестру, Три Мадригали для скрипки і альтя, дует для того ж самого складу – усі ці твори для ансамблів різного складу за участі альтя суттєво розширюють камерний репертуар альтистів. Але найбільш відомими і часто виконуваними є Рапсодія-Концерт для альтя з оркестром (Н.337, 1952 рік) і Соната для альтя а фортепіано (Н.355, 1955 рік). Сам композитор починав свою професійну освіту і свій творчий шлях як скрипаль. Потім в празькій консерваторії він почав опановувати орган і композицію (під керівництвом Й. Сука). На початку композиторської діяльності Мартіну захоплювався імпресіонізмом, творчістю Стравінського, потім його увагу привернув джаз і вплинув на подальше формування композиторської естетики. Деякий час Мартіну виступав як прихильник неокласицизму. Але в решті решт композитор віднайшов свій власний, особливий, ні на що не схожий стиль, що робить його твори дуже цікавими і для виконавців, і для слухачів. Композиторська спадщина Мартіну налічує велику кількість творів у найрізноманітніших жанрах. Це опери, балети, симфонії, велика кількість

творів для фортепіано, віолончелі, звісно ж, для скрипки, камерні і вокальні твори. Що привернуло увагу композитора до альту нам невідомо, але неважко помітити, що найбільш значущі твори для цього інструменту з'являються після 1847, навіть після 1950 року. Це Три мадригали (Дует №1) для скрипки і альту (Н.313, 1947 рік, Нью-Йорк), Дует №2 для скрипки і альту (Н. 331, 1950 рік, Нью-Йорк). І нарешті у 1952 році з'являється славетна Рапсодія-Концерт (Н.337, Нью-Йорк), а у 1955 Соната (Н.355, Нью-Йорк). Ми маємо підстави припустити, що до написання зазначених творів композитора підштовхнуло знайомство з відомими американськими альтистами. Лілан Фукс (Lillian Fuchs). Вона починала кар'єру у складі струнного квартету (разом із своїми братами), потім спільно із дочками заснувала струнне тріо, дещо пізніше викладала у Манхеттенській школі (Manhattan School of Music) у 1962 – 1991 роках і наприкінці професійної кар'єри – у славетному Джул'ярді (Julliard School of Music). Звісно, така постать не могла не привернути увагу композитора. До того ж Мартіну, як і будь-який скрипаль, добре знався на специфіці альту. Тому Соната стала значною подією в музичному просторі США й в альтовій історії особливо.

Також надзвичайно цікавою є історія створення Рапсодії-Концерту (Н.337). На сьогодні це один з найбільш значущих творів в альтовому репертуарі, який не тільки надзвичайно повно розкриває художні і технічні можливості інструменту, але й являє собою яскравий, досить особливий і незвичайний) мікс різних художніх, стилістичних спрямувань. Існує думка, що домінуючою у цьому творі є неоромантична стилістика, проте сам композитор не конкретизував власні наміри і обмежився висловлюванням, що відійшов від «геометрії» на користь «фантазії». Рапсодію-Концерт було написано у березні-квітні 1952 року в Нью-Йорку і присвячено американському альтисту і скрипалеві Яші Вейссі (Jascha Veissi). Проте слід звернути увагу на досить цікавий факт з біографії цього музиканта. Яша Вейссі народився поблизу Одеси у 1898 році й навчався як скрипаль в одеській консерваторії. Його ім'я при народженні було Яков Вейсман (Joseph

Weissman). У 1920 році він емігрував до Сполучених Штатів. Тому у нас є усі підстави вважати його музикантом українського походження. У 1931 році Вейсманн змінив скрипку на альт і обійняв посаду концертмейстера (головного альтиста) Симфонічного оркестру Сан-Франциско і членом відомого Kolisch Quartet. Вейссі й Мартіну познайомилися наприкінці 20-х років у Парижі. Існує інформація, що саме Вейссі замовив Богуславу Мартіну Рапсодію-Концерт. З огляду на те, що на протязі трьох років (і навіть більшого терміну) Вейссі мав ексклюзивне право на виконання цього твору, з цим припущенням можна погодитися. Прем'єра Рапсодії-Концерту відбулася на початку 1953 року. За диригентським пультом Клівлендського оркестру стояв Джорж Селл (George Szell).

Оскільки згадано ім'я Лайонела Тертіса, слід зазначити, що творчість і діяльність цього музиканта, соліста-віртуоза сприяла суттєвому прориву у створенні сучасного альтового репертуару. Лайонел Тертіс (1876-1975) на відміну від його попередників (у тому числі і згаданих вище) вів систематичну концертну діяльність переважно (виключно) як альтист-соліст і ансамбліст. Він виступав з такими видатними музикантами, як Ежен Ізаї, Фриц Крейслер, Жак Тібо, Пабло Казальс. Тертіс ініціював цілу низку концертів-лекцій задля пропагування альтя як сольного інструмента. До участі у подібних заходах він залучав також і свої учнів. Завдяки цим виступам та приятельським відношенням з композитором Йорком Боуеном останнім було створено досить велику кількість творів для альтя та ансамблевих творів за участі альтя. Це дві сонати для альтя та фортепіано, концерт для цього ж інструмента з оркестром та багато інших, які суттєво збагатили альтовий репертуар. Нажаль, ці твори досить нечасто виконуються в Україні.

Й. Боуен в музичному середовищі проявив себе не тільки як композитор, але і як дуже успішний концертуючий піаніст. Щоб зрозуміти масштаб постаті цього митця, достатньо назвати імена диригентів, з якими він виступав – це Ганс Рихтер, Генрі Вуд (з якими він виконував також і свої

власні фортепіанні концерти (твори). Серед виконавців творів Боуена є імена таких славетних скрипалів, як Фр. Крейслер, Є. Цимбаліст, Дж. Сігеті, звісно ж і Л.Тертіс. А К.Сен-Санс вважав Боуена кращим з англійських композиторів того часу. Композиторський стиль Боуена можна кваліфікувати як романтизм, та навіть як неоромантизм, проте його завжди відрізняє своє власне відчуття звукового середовища, почутого крізь призму яскравої індивідуальності. Один з найпотужніших альтистів сучасності Лоуренс Пауер (Lawrence Power) здійснив успішну спробу запису усіх (більшості з них) творів Боуена на студії Hyperion Records⁹. Таким чином, Йорк Боуен не просто суттєво розширив альтовий репертуар – він здійснив справжній прорив, створивши величезну кількість концертних творів для цього інструменту, творів дуже високого художнього рівня. Він значно розширив амплу альту як концертного інструменту. Звісно ж вплив і наполегливість його колеги Лайонела Тертіса відіграла в цьому свою роль. Альт був представлений і в камерних жанрах (дві сонати для альту та фортепіано), у складі різноманітних ансамблів (Поема для альту, арфи та органу, Фантазія для 4 альтів ми-мінор, два дуети для скрипки і альту Сі-бемоль мажор), Концерт для альту з оркестром (до мінор, ор.25), значна кількість мініатюр (Романс Ре бемоль мажор та Романс Ля-мажор; Дві Мелодії для Соль струни та для До струни; П'єса для альту Ми-бемоль мажор), твори великої форми (Концертне Алєгро ре-мінор, Рапсодія соль-мінор для альту та фортепіано). Не обминув своєю увагою композитор і такий рідко використований на концертній сцені інструмент, що є історично прямим попередником альту, як *Viola da gamba*. Для *Viola da gamba* та фортепіано композитор написав Поему та Інтродукцію та Алєгро). Саме в творчості Й. Боуена альт як концертний

⁹ Перелік творів Йорка Боуена для альту наведено нижче: Фантазія для альту та органу Фа мажор (1903 р.); Соната №1 для альту та форте піано до-мінор тв.18 (1905 р.); Соната №2 для альту та форте піано Фа-мажор тв. 22 (1906 р.); Романс Ре бемоль мажор (1900 р.); Романс Ля-мажор (1908 р.); Концертне Алєгро ре-мінор (1906 р.); Поема для альту, арфи та органу Соль-бемоль мажор (1812 р.); Фантазія Фа-мажор тв. 54 (1918 р.); 2 Мелодії для Соль струни (тв. 47, 1917 р.) та для До струни (тв. 51, 1918 р.); Рапсодія соль-мінор для альту та фортепіано (1955 р.); Поема для виоль д'амур та фортепіано (1957 р.); П'єса для альту Ми-бемоль мажор (1960 р.); Інтродукція та Алєгро для виоль д'амур та фортепіано ре мінор (1961 р.); Фантазія для 4 альтів ми-мінор (тв.41); Два дуети для скрипки і альту Сі-бемоль мажор.

інструмент був представлений найбільш повною мірою в найрізноманітніших амплуа.

Значний внесок у розширення альтового репертуару зробив і представник французької «Шістки» Даріус Мійо. Мало хто звертає увагу на той факт біографії композитора, що він навчався у паризькій консерваторії не лише як композитор, але й як скрипаль. І на прем'єрі свого першого квартету партію першої скрипки грав сам. До речі, Мійо написав вісімнадцять струнних квартетів, чотири квінтети, в яких він сміливо експериментував із складом інструментів, то подвоюючи партію альтів чи віолончелей, то залучаючи до складу контрабас. Мійо залишив по собі величезну творчу спадщину, адже писав він надзвичайно швидко. У своїй творчості (своїх творах) композитор звертався до різноманітних композиторських технік, сміливо експериментував. Він працював в урбаністичній, неокласичній, експресіоністичній манері. Всі ці визначення напрямків його творчості слушні, якщо брати до уваги конкретні періоди творчості. Найбільш значущими серед альтової спадщини композитора є Концерт №1, Чотири жіночі портрети, Соната №1 на теми невідомих авторів XVIII ст. (*sur des thèmes inédits et anonymes de XVIIIe siècle*) тв. 240 (1944). А також другий концерт та друга соната для альту та фортепіано. Решта досить чисельної спадщини альтових творів композитора є вкрай рідко виконуваними (з цілком незрозумілих причин).

Перший концерт (ор. 108) був написаний у 1929 році і присвячений Паулю Гіндеміту, який і став його першим виконавцем. Концерт невеликий за розмірами, складається з чотирьох частин, які саме більше нагадують (за винятком, можливо, першої частини, п'єси). Критики не дуже схвально відгукувалися щодо цього твору, докоряючи композитору через невинувато складну мову і відсутність кантиленних епізодів. З подібними оцінками важко погодитися, адже головні теми другої, а особливо третьої частин є чудовими зразками кантилени. Так, у першій частині концерту відчувається (присутня) ознаки конструкції, досить продуманої, але й

водночас складної для сприйняття на слух (слухачькою аудиторією). Музика створена (народжується) на перетині декількох самостійних (незалежних) ліній. Але з огляду на сміливе використання композитором досить різноманітних сучасних підходів до композиції нічого дивного і надзвичайного у тому немає. Можливо, у 30-ті роки минулого сторіччя подібні твори для декого і були дещо складні для сприйняття, так, але не сьогодні. Другий концерт Даріус Мійо присвятив видатному шотландському (англійському) альтисту Ульяму Примроузу. Концерт також являє собою чотири-частинний цикл, кожна з частин триває не більше 4-6 хвилин. Другий концерт побудовано приблизно за тими самими принципами, що і перший. Деякі фрагменти твору відрізняються яскравою сюжетністю, нагадуючи музику до кінофільмів (Мійо досить багато і плідно співпрацював з багатьма режисерами у створенні фільмів – ним написано музику до більш ніж 30 фільмів).

Цікава і тому часто виконується Соната №1 соч. 240, 1944 р. (*sur des thèmes inédits et anonymes de XVIIIe siècle*) для альту та фортепіано. У цьому творі Мійо виступає як типовий неокласик. Навіть здається, що деякі епізоди сонати дещо тяжіють до барокового стилю, але то вже питання виконавської інтерпретації. Цікавим є і своєрідний розподіл ролевої стилістики (мови). Якщо партія альту ніби уособлює часи XVIII сторіччя, то мова фортепіано є цілком сучасною.

Але все ж таки твором, який присутній в репертуарі майже усіх сучасних альтистів є Чотири жіночі портрети тв. 238 (1943р.). Твір, де дивним, але й цілком закономірним чином відобразилися найбільш типові риси Мійо і як композитора, і як людини, з притаманними йому дотепністю, жагою до пошуку незвичного, експериментаторства, повагою до традицій минулого. Чотири невеличкі характерні п'єси, що нагадують акварельні ескізи. П'єси мають певне автобіографічне підґрунтя (якщо уважно вивчати біографію композитора, цей взаємозв'язок не залишиться непоміченим). Цикл присвячений (як і Соната №1) Жермену Прево, альтисту із складу дуже

відомого у той час бельгійського квартету Pro Arte, який активно пропагував твори сучасних композиторів Бартока, Стравінського, Онеггера, Хіндемита, самого Мійо. З часом квартет емігрував у Сполучені Штати (де став офіційним квартетом Університету Вісконсину). Як відомо, Мійо певний час жив у Бразилії. У зв'язку з цими фактами не виглядає випадковістю, що дві перші п'єси циклу мають назву «Каліфорнійка» та «Жінка з Вісконсину» – дві представниці американського континенту, де, як я вже згадував, певний час мешкали Мійо і Прево. Відповідно, третя і четверта п'єси називаються «Жінка з Брюсселю» та «Парижанка» – міста, звідки походять (відповідно) Прево та Мійо. От такі дивні паралелі можна відшукати (якщо бути уважним), що зайвий раз свідчать про дотепність композитора, навіть його гумор. При бажанні можна розгледіти і ще одну несподівану відповідність між п'єсами зазначеного циклу і ... психологією. Чотири портрети відображають риси темпераменту, які притаманні (відповідно) флегматику, холерику, меланхоліку і сангвініку. На це мало хто звертає увагу, але подібне спостереження допомагає при роботі над твором. Цікавий композиторський прийом використав Мійо – це поліладовість. Ми не можемо впевнено навіть протягом декількох тактів визначити лад фрагменту. Постійна зміна мажор-мінор додає ефект багатобарвності, постійної зміни настрою, що так притаманна, на думку автора, жінкам. Цей дотепний прийом виявився дуже доречним саме для даного циклу.

Нижче наведено перелік творів Д. Мійо для альту, бо саме альтова складова спадщини композитора вивчена вкрай недостатньо. І навіть повний перелік цих творів стане добрим підґрунтям для подальшої роботи у цьому напрямку¹⁰.

¹⁰ Концерт № 1 для альту з оркестром, тв. 108 (1929), Соната № 2 для альту і фортепіано, соч. 244 (1944); Концерт № 2 для альту с оркестром, тв. 340 (1954–1955); Концертино «Літо» (d'été) для альту і камерного оркестра, соч. 311 (1951); Соната № 1 на теми невідомих авторів XVIII ст. (sur des thèmes inédits et anonymes de XVIIIe siècle) тв. 240 (1944); Соната № 2 для альту та фортепіано, тв. 244 (1944); Сонатина для скрипки і альту, соч. 226 (1941); 4 жіночі портрети для альту та фортепіано; Елегія для альту і фортепіано, тв. 251 (1945); Елегія pour Pierrette для альту, літав рів та двох перкусіоністів, тв. 416 (1965); Квінтет № 1 для 2-х скрипок, альту, віолончелі та фортепіано, тв. 312 (1950); Квінтет № 2 для 2-х скрипок, альту, віолончелі та контрабаса, тв. 316 (1952); Квінтет № 3 для 2-х скрипок, 2-х альтів та віолончелі, тв. 325 (1953–1954);

Звертаючись до постаті Д. Шостаковича, а саме його внеску в альтовий репертуар, слід визнати, що Соната для альту та фортепіано (рояля, як зазначено у авторському рукописі) є не тільки одним з центральних (наймасштабніших, найзначущих) творів концертного альтового репертуару, але й також і однією з кульмінацій творчості самого Шостаковича. Композитор завершив роботу над ним всього за кілька тижнів до смерті. Заради справедливості, слід зазначити, що Соната не єдиний твір композитора для альту. У 1931 році ним був написаний Експромт (ор.33) для альту та фортепіано, який на переконання дослідників був присвячений А.М.Ривкіну (альтисту у складі струнного квартету ім. Глазунова). Твір було знайдено у архіві В. Борисовського зовсім нещодавно. Отже Соната – своєрідна сповідь композитора, можливо навіть заповіт. Твір, де автор залишається сам н сам із власними думками та намагається досягнути пройденого шляху. Чому саме альт був обраний для останнього твору генія? Можливо, саме тембр цього інструменту набув в результаті еволюції художніх та світоглядних поглядів композитора внутрішнє сакральне значення. Адже до цього Шостакович вже написав дві сонати для струнних інструментів – віолончельна соната ор.40, 1934 р., скрипкова ор.134, 1968 р. (присвячена Давиду Ойстраху).

Альтова Соната, як і скрипкова має три частини, центральною за яких, безперечно є остання (Adagio), яка за словами композитора присвячена пам'яті Бетховена. Та це й неможливо на почути, бо в основі частини лежить бетховенська тема з сонати №14. Adagio сприймається як діалог двох геніїв через сторіччя. До речі, Соната присвячена Ф.Дружиніну, альтисту з бетховенського квартету, який брав участь у багатьох прем'єрах струнних квартетів Шостаковича, а третій та п'ятий квартети навіть були присвячені цьому колективу (а вже потім 11-й, 12-й, 13-й та 14-й квартети були присвячені кожному з учасників квартету особисто). І оскільки ми вже торкнулися квартетного жанру у творчості композитора, то слід звернути

Квintет № 4 для 2-х скрипок, альту та 2-х віолончелей, тв. 350 (1956); Вісімнадцять струнних квартетів (№1 - № 1, тв. 5 був написаний у 1912 році, останній - №18 тв. 308 – у 1950 році).

увагу на ту дуже значущу роль, яку квартетні твори відіграли в еволюції ставлення Шостаковича до альту. Додамо до цього ще й струнний октет ор.11., і особливо Прелюдію та Скерцо з цього октету, де вже досить сміливо і вміло використані художні і технічні можливості цього інструменту і вимагають від виконавця ніби якою майстерності. Індивідуалізація квартетних партій з самого початку (з 1-го квартету) була притаманна Шостаковичу. Вже у першому квартеті він вочевидь проявив зацікавленість тембром альту і обрав його голос для виконання провідної ролі в другій частині зазначеного циклу. В кожному з наступних квартетів ми спостерігаємо, як змінюється смислове навантаження (драматургічна функція альту) на партію альту. В 3-му, 7-му, 8-му, 9-му квартетах альт досить потужно заявляє про свої сольні можливості в розгорнутих і, що важливо, досить віртуозних соло. Можна сподіватися, що і видатна виконавська майстерність самого Вадим Борисовського сприяла (певною мірою спонукала композитора) такому ставленню композитора до альту та його можливостей. Безперечно, кульмінацією еволюції альту у квартетному жанрі композитора став 13-й квартет (ор. 138, 1970р.), адже він був присвячений вже згаданому нами славетному В. Борисовському, альтисту квартету ім. Бетховена. Шостакович підкреслює особливе, навіть сакральне, ставлення до незвичайного тембру альту. Тому основне драматургічне навантаження в цьому творі припадає саме на альт, на альтовий тембр, основна роль в цьому спектаклі виконується альтом. Не обмежує композитор себе і в використанні технічних можливостей інструменту – в сольних епізодах задіяно надзвичайно широкий діапазон в майже чотири октави. Дуже сильне враження залишає по собі закінчення квартету, де альт взагалі залишається один, ніби на самоті з часом. Таким чином, ми маємо підстави розглядати тринадцятий квартет як В цьому сенсі тринадцятий квартет, можливо, є своєрідною останньою пробою пера перед створенням альтової Сонати. В цьому своєму останньому творі Шостаковича ніби перетинаються дві лінії композиторської еволюції – еволюція, так би мовити, сонатної лінії і

еволюція розкриття (та навіть відкриття) можливостей альтя, розширення бачення композитором його тембрових і змістовних можливостей. На перетині цих ліній ми отримали вибух творчого одкровення генія.

Завершуючи підрозділ, вкажемо на те, що неможливо описати всі твори, які вплинули на певну трансформацію альтового амплуа протягом всього ХХ ст. Але головним завданням було напрацювати той шлях, який дійсно вивів альт на авансцену мистецького мейнстріму. Те, що сталося за цей період у відношенні до альтя – явище безпрецедентне.

2.2. Твори для альтя українських композиторів ХХ-ХХІ ст.: виконавський аспект

Вже йшлося про те, що концертне виконавство, форми його існування невід’ємно пов’язані та обумовлені конкретними історичними факторами, розвитком суспільства. Й Україна – не виняток. Деякі тенденції (зокрема, загальне становлення до альтя як виключно до оркестрового та ансамблевого інструменту в ХІХ ст.) є актуальними й для творчості українських композиторів, але ХХ ст. докорінно змінило ситуацію. Результатом чого маємо доволі потужний список українських альтових творів, що мають увійти до скарбниці концертного репертуару світових виконавців. До того ж, за спостереженнями автора дослідження, сплески інтересу до альтя серед композиторів зумовлені рівнем виконавської майстерності окремих митців. Дослідження таких взаємовпливів постає не тільки цікавою проблемою, але й важливе для аналізу задля подальшого розвитку альтового виконавства в Україні, що є основним завданням даного підрозділу.

Творчість українських композиторів є предметом дослідження вітчизняних музикознавців, таких як В. Москаленко (1982 [34]), О. Зінькевич (2012 [16]), А. Луніна (2012 [32]), А. Тучапець (2020 [47]), Ю. Чекан (2013 [50], О. Щетинський [51]), які вдаються до окреслення основних параметрів стилю творчості, та зокрема – торкаються й альтового мистецтва. В дослідженнях останніх років є спроби каталогізувати як репертуар

(М. Кугель, 2009; Д. Гаврилець, 2008), так й окремі жанри (сонати, концерти для альту – Д. Гаврилець, 2008; 2012; А. Городецький, 2019), виявити риси виконавських шкіл (О.Криса, 2011), тембрової семантики інструменту (Г. Косенко, 2018). Також матеріал підрозділу затребував звернення до публіцистичних матеріалів, що стосуються творчості забутих українських композиторів (серед них – О. Таранченко, 2016 [46]; Т. Демко, 2016 [14]). Також стаття містить факти, наведені А. Вийтович у його інтерв'ю О. Голинській для газети «День» (2017 [7]), публіцистичні матеріали, що стосуються діяльності сучасних українських виконавців на альті (Н. Лисняк, 2002 [32]; Л. Олійник, 2004 [35]), а також результати особистого спілкування з митцями, виконавцем творів яких був автор пропонованого дослідження.

Наразі дуже важко відстежити, коли було створено перший твір для альту саме українським композитором. Творчість композиторів так чи інакше завжди була пов'язана із творчістю виконавською, розвитком виконавської школи, із станом та формами концертного життя в суспільстві, що існували в різні періоди тієї чи іншої епохи. Не є виключенням і репертуар для альту, історія його створення в Україні. Розвиток і популярність хорових та оперних жанрів у другій половині XVIII сторіччя спонукав перших відомих українських композиторів М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Вербицького до створення саме такої музики. Інструментальне виконавство у той час в Україні ще не набуло у той час достатнього поширення.

Але вже на початку XIX сторіччя під впливом розвитку гастрольної діяльності в Європі в цілому, значної популярності набуває інструментальне виконавство та оркестрові жанри, що неминуче позначилося на творчості І. Вітковського, А. Галенковського, Іллі та Олександра Лизогубів – їхня творча спадщина представлена переважно симфонічними та камерно-інструментальними творами. Альт у той час в музичній практиці та культурному просторі України застосовувався здебільшого як суто оркестровий інструмент. Тому і в цей період ми не маємо достатніх підстав

для того, щоб вбачати наявність сольних альтових творів у спадщині українських авторів. Більше обґрунтованими здаються сподівання знайти щось у цьому зв'язку у творчості М. В.Лисенка та його послідовників (М. Аркаса, Б. Подгорецького, М. Калачевського, В.Сокальського, І. Рачинського, М. Леонтовича, Я. Лопатинського, С. Людкевича, О. Нижанківського та ін.), проте ті твори, що нам відомі і представлені у сучасному концертному репертуарі альтистів є перекладеннями інших інструментальних творів зазначених композиторів.

Треба розуміти, що будь-яка національна композиторська школа (і українська не є винятком) пов'язана з відповідною виконавською (або навіть базується на ній) – це аксіома, яку не треба доводити. Мало що в цьому сенсі змінилося і в теперішній час. Але дещо все ж змінилося. Сьогодні, в епоху Інтернету будь-якому слухачеві, який знаходиться під впливом вражень, що їх справляють на нього рівень майстерності та яскравість особистості конкретного виконавця, доступні будь-які записи будь-яких виконавців. І композитор в цьому контексті також є слухачем. Рівень доступності подібної інформації майже не обмежений. Але ще в недалекому минулому ситуація була кардинально іншою і впевнено можна сказати, що майже за кожним твором більшості композиторів стояли конкретні виконавці. Власне відомо, що створення більшості творів для того чи іншого інструменту виникли під впливом особистості, враження від конкретного виконавця. Так, Й.Брамс свої скрипкові твори орієнтував на Й. Йоахима, ба більше – деякою мірою Йоахим іноді виступав навіть як співавтор. Подібні творчі контакти існували і між М. Ростроповичем та С. Прокоф'євим, Д. Ойстрахом і Д. Шостаковичем. Тому, щоб зрозуміти витoki створення творів для альту українськими композиторами, треба добре знати історію альтового виконавства в конкретні часи.

Перелік альтових творів українських композиторів, можливо, варто було б почати традиційно з презентації композиторської спадщини Миколи Лисенка. Але власно творів для альту у композитора немає. Декілька Елегій

(і, перш за все, відома Елегія-Сум) є перекладеннями творів, які в оригіналі були написані для інших інструментів (відповідні перекладення були зроблені З. Дашаком). Серед перших оригінальних альтових творів слід назвати Романс Ф. Якименка (ор.13). Композитор (до речі, рідний брат Я. Степового, вчитель І. Стравінського, М. Колеси) вважається представником музичного неоромантизму ХХ сторіччя, навіть «українського імпресіонізму». У пізніх творах композитора вже відчувається вплив французьких модерністів. При відвідуванні Харкова (1906 р.) композитор писав симфонії, оркестрові твори, навіть оперу «Фея снігів», балет, чимало творів для фортепіано, струнне тріо, сонати для скрипки, віолончелі. Цікавим для нашого дослідження є також твір під назвою «Пісня пастухів» для англійського ріжка, або альту та скрипки, що дозволяє вказати на європейський вектор розвитку українського альтового репертуару на початку ХХ ст.

Після достатньо тривалої перерви¹¹ серед творів, вагомих для альтового репертуару, слід згадати п'єси Б. Лятошинського (Ноктюрн та Скерцо, у деяких джерелах – Скерцино), написані 1963 р. Безперечно, згадані композиції корифея української композиторської школи є досить цікавими – в них відчувається не тільки вплив естетики імпресіоністів, але й досить авангардні для того часу пошуки самого молодого композитора. Вибір саме альту, його незвичайного тембру є досить очікуваним – темброве забарвлення звуку є невід'ємною складовою і передумовою композиторської концепції (мова йде про Ноктюрн). В Скерцино композитор сміливо експериментує з ритмами (на думку приходять деякі паралелі з творчості І. Стравінського).

Безперечно, досліджувати внесок українських композиторів у розвиток альтового репертуару слід з урахуванням формування та розвитку української альтової виконавської школи. І першим в цьому переліку має стояти ім'я Ісаака Вакса, який більш відомий завдяки його діяльності у складі

¹¹ Хоча весь цей час альт, безсумнівно, був присутній у складах різних ансамблів українських композиторів.

квартету ім. Вільома. Але це був видатний виконавець, учень Давида Берт'є та Мирона Полякина, в класі якого Вакс закінчив Ленінградську консерваторію та навчався в аспірантурі. Після повернення до Києва він заснував альтовий клас у місцевій консерваторії і наполегливо працював над розширенням альтового репертуару. Так, ним було зроблено чимало перекладень, а завдяки творчості квартету ім. Вільома кияни вперше почули твори таких композиторів, як А. Штогаренко, Д. Данькевич, А. Филипенко, Д. Клебанов¹².

Ще один видатний український альтист, творчість якого була визначною і безперечно стимулювала зацікавленість українських композиторів, їх інтерес до альту, був Анатолій Венжега. Музикант народився у місті Дніпродзержинськ (м. Кам'янське). Закінчив Київську консерваторію (клас З. Дашака), а згодом аспірантуру в класі славетного Вадима Борисовського, грав у складі струнного квартету викладачів київської консерваторії (разом з О. Кривою, а потім – з Б. Которовичем). Зробив низку фондових записів, серед яких запис на платівку на фірмі «Мелодія», що, безумовно, вплинуло на подальшу творчість сучасних композиторів і написання творів для альту.

Як досить характерний (і навіть показовий) приклад написання твору для альту серед українських композиторів варто навести історію створення альтового концерту Дмитра Клебанова. Протягом довгих років він був змушений «доводити» свою лояльність радянському режиму, писати музику у повній відповідності до ідеологічних вимог комуністичної партії. І лише в останні роки свого життя композитор міг дозволити собі вільно висловлюватися творчо. Саме в цей період і був написаний альтовий концерт¹³. Концерт створено під впливом виступів Мели Тененбаум.

¹² Після того, як квартет припинив своє існування, Вакс очолив групу альтів оперного театру у Ленінграді, а пізніше емігрував в Ізраїль. Завжди гра І.Вакса отримувала лише найсхвальніші відгуки.

¹³ Доля і творчий шлях відомого українського композитора Д. Клебанова був досить трагічним та, на жаль, типовим для багатьох талановитих митців радянського періоду. Старт цих негараздів та суттєвих кар'єрних проблем був покладений написанням Першої симфонії (до речі, дуже яскравого і самобутнього твору) у 1947 році. У симфонії були використані давньоєврейські теми. Подібне трактування трагедії Бабиного Яру свідчить про те, що композитор зробив наголос на саме геноциді єврейського народу під час другої світової війни. Такий погляд одразу і досить суворо був засуджений радянським режимом як «націоналістичний» та

Передісторія створення цього концерту була такою: у 1983 році Мела Тененбаум, яка є вихованкою Київської консерваторії як скрипалька й альтистка завітала до Харкова, щоб виконати альтовий концерт, написаний учнем Д. Клебанова. Присутній на заході композитор був вражений майстерністю солістки і після знайомства з виконавицею запропонував їй заграти його власний скрипковий концерт. Після успішного виконання цього твору в наступному році композитор створив для пані Тененбаум альтовий концерт¹⁴. Твір отримав дуже схвальні відгуки в музичному середовищі й композитор відчув справжню хвилю натхнення і невдовзі був написаний ще один твір, також присвячений Мелі Тененбаум. Сьогодні альтовий концерт Д. Клебанова, на жаль, майже не виконується¹⁵. Додамо, що Концерт для альту та струнного оркестру Д. Клебановим написано з чудовим володінням та віртуозним використанням тембрових можливостей оркестрової палітри. Майстерно написано чисельні діалоги альту з іншими інструментами оркестру, чудовим є знання можливостей сольного інструменту (альта). Слід зауважити, що композитор володів альтом та навіть певний час працював у якості альтиста в оркестрі й тому інструментальну специфіку знав досконало. В Концерті традиційна тричастинна форма: 1 частина *Allegro* – деякі досить епічні та драматичні епізоди вимагають від соліста неабиякого володіння масштабним звучанням. Хоральний епізод (монолог альту на фоні оркестрового хоралу) нагадує сповідь автора, намагання відверто ділитися зі слухачем чимось досить особовим; 2 частина – *Intermezzo, Andante* – частина починається із соло альту (ніби продовжуючи монолог, яким закінчилася I частина). Альт переважно солює, роль оркестру більш нагадує коментуючий, темброво-гармонійний фон. Інколи роль оркестру обмежується навіть до діалогу альту з окремими інструментами оркестру, діалогів, які непомітно і

«космополітичний», що призвело неминучих кар'єрних «висновків». Клебанов був відсторонений від посади голови Харківського відділення Спілки композиторів України.

¹⁴ Вважається, що концерт було написано приблизно у 1984-1986 роках. Ніна Клебанова у коментарі до цього запису уточнює (наполягає) на даті створення 1986 рік.

¹⁵ Єдиний відомий запис зроблено самою Мелою Тененбаум (диригент Richard Kapp, Philharmonia Virtuosi, диригент: Richard Kapp, рік запису 1997). Запис зроблена на інструменті невеликого розміру, що певною мірою дещо обмежує темброві можливості звучання. Ми маємо підстави припустити, що автор грав на інструменті саме такого розміру.

органічно переходять у невеличку каденцію (монолог). 3-я частина – Rondo, Allegro – має певні ознаки танцювальних ритмів, активних характер штрихів і ритмічного малюнку – є досить традиційними для фіналів концертів зокрема і для творчості Д. Клебанова в цілому. Окремі контрастні епізоди наближаються за характером до пасторальних, деякі мають виражений фольклорний характер. Подвійні ноти, pizz, розмаїття штрихів, ритмів свідчать про бажання автора продемонструвати багату палітру можливостей солюючого інструменту. Концерт не відрізняється якимось новітніми композиторськими техніками – все достатньо традиційно. Відмітити треба лише те, що композитор досить щиро висловлює суто власні почуття та думки. Чимало епізодів викликають певні алузії з стильовими особливостями інших композиторів. Закінчується твір безкінечним повтором мотиву, що асоціюється з багатокрапкою. Концерт є твором, що безперечно не тільки розширює альтовий репертуар, але й займає значуще місце в ньому. Точніше, має зайняти, бо доки що цей твір з низки причин не набув належного розповсюдження в концертній практиці.

Ще один твір, написаний невдовзі після альтового концерту – «Японські силуеті» для сопрано, віоль д'амур та змішаного ансамблю (з тринадцяти виконавців)¹⁶. До речі, пані Тененебаум часто виступає і як виконавиця на віоль д'амур, пропагуючи цей вкрай рідко використовуваний на концертній сцені інструмент. І цей твір також був записаний нею у 1997 році.

У даному контексті слід згадати і струнні квартети композитора. Їх шість, вони написані із справжньою майстерністю і заслуговують на найвищу оцінку. Зокрема, партія альту в цих квартетах дуже розвинена, має повноцінне навантаження. Впевнені, що ці твори у найближчий час очікує сценічна популярність!

¹⁶ До речі, цікавим є факт чому композитор обрав склад ансамблю саме з 13 інструментів. У анотації до диску С. Шварц (Schwartz, 1997 [71]) пише, що у радянські часи, згідно існуючого тоді законодавства музиканти, які виступали у складі ансамблю не більшому за 13 учасників, отримували гонорар у майже чотири рази більший, ніж, якби вони виступали у складі трохи більшого колективу. Тобто, автор дуже своєрідно, з притаманним йому почуттям гумору попідкувався про майбутніх виконавців свого твору.

Серед беззаперечних корифеїв харківської школи, що вплинули на становлення альтового переперту ару, слід назвати ще два імені учнів Д. Клебанова – Валентина Бібіка та Володимира Птушкіна.

Валентин Бібік – один з провідних і найбільш плідних композиторів, що презентує саме харківську композиторську школу. Альт у його творчості представлений двома Сонатами – ор. 31 (1977) для альту solo та ор.72 (1988) для альту та фортепіано. Окрім того, композитором написано Концерт-симфонію для скрипки, альту та камерного оркестру (ор.61, 1986), Елегічну музику для солюючого альту та фортепіано з симфонічним оркестром (ор.77, 1990). В останні роки життя композитор також звертав увагу на цей інструмент і написав ще дві сонати – Соната №2 ор.136 (1999) для альту solo, Соната №2, ор. 137 (2000) та Recitativo для альту solo. Список доволі переконливий й до того, беззаперечно, така увага альту надавалася у тому числі і завдяки досить плідним творчим контактам з Суреном Кочаряном, який в той час не тільки викладав клас альту в Харківському інституті мистецтв імені І.П.Котляревського, але й керував інститутським камерним оркестром. Під час роботи С. Кочаряна у Харкові концерти альтової музики (по суті, концерти його класу) були досить частим явищем й не могли не привернути до себе увагу композиторів. Саме цими обставинами спочатку й був зумовлений своєрідний «альтовий сплеск» у творчості В. Бібіка. Автору дослідження пощастило спілкуватися з композитором та виконати Сонату для альту та фортепіано ор.72. В. Бібік під час репетицій досить прискіпливо пояснював свій задум, вимагав від виконавців якомога більш точного відтворення композиторського задуму. Гра його уяви, звісно, не могла бути вичерпно зафіксована у нотному тексті. Тому було багато пояснень стосовно тембрового забарвлення звуку, найтонших змін нюансів, що мали стати актуальними у процесі відтворення. Партія альту і в 1, і в 2 частинах Сонати доволі часто відтворює своєрідні колористичні відблиски, які викладено повторюваними обертами угруповань шістнадцятих. Інші колористичні ефекти представлені, зокрема, тремолюючими *gliss.* на *pp.* Композитор добре

відчував темброву природу і колористичні можливості альта і вдало користувався цим. Твори В.Бібіка привертали увагу багатьох виконавців. Серед них і такі відомі альтисти, як Мела Тенебаум, Максим Рисанов та інші.

Творчий почерк Володимира Птушкіна є дещо іншим. Альтова спадщина композитора представлена Сонатою для альта та фортепіано, яка присвячена пам'яті його викладача Дмитра Клебанова. Вибір саме альта, швидше за все, не був випадковим та пов'язаний з роллю альта у творчій діяльності учителя (він, як вже вказувалося, протягом життя досить тривалий час працював в оркестрі саме у якості альтиста). Окрім того, тембр альта дає композитору чудову можливість висловити не тільки скорботу за дорогою йому людиною, але й передати широкий спектр почуттів та відтворити величезну палітру забарвлення звуку – адже альт в різних діапазонах може змінювати свій тембр досить суттєво, навіть неспізнано. Вміло використані В. Птушкіним різноманітні види техніки альта (подвійні ноти, гра у високих позиціях, досить складні ритмічні угруповання, епізоди з використанням серіальної техніки, тощо) роблять альтову Сонату своєрідним маніфестом того, як композитор розуміє і відчуває альт і сучасний рівень виконавства на цьому інструменті. Соната доволі цікава і має зайняти гідне місце в сучасному альтовому репертуарі.

На активізацію творчості для альта українських композиторів, зокрема, Євгена Станковича, вплинула постать відомого українського музиканта Андрія Вийтовича. Вихованець української школи, який зараз є досить відомим в Європі музикантом, артистом славетного Королівського оперного театру Ковент Гарден у Великій Британії, Андрій Вийтович згадує, що колись після концерту в Києві до нього підійшов Євген Станкович і поцікавився, чому у програмі альтиста відсутні твори українських композиторів (Голинська, 2017 [7]). Згодом А. Вийтович звернувся до композитора з проханням написати щось технічно яскраве, на чому можна продемонструвати можливості інструменту і виконавця. Але в результаті вийшов зовсім інший твір з глибоким змістом.

Твори Євгена Станковича для альтя представлені переважно великою формою: Концерт (1999) та Симфонія-Концерт для альтя з оркестром (2004), який іноді називають Концерт для альтя №2¹⁷, Камерна симфонія №15 для альтя та камерного оркестру (2018) і «Гірська легенда» для альтя та фортепіано (2003), дещо пізніше з'явилася авторська версія цього твору для альтя з оркестром).

Концерті для альтя та симфонічного оркестру №1 – концерт-сповідь, монолог головного героя (якого уособлює альт). Концерт починається з низки драматичних запитань, які звучать в солюючій партії. Оркестр переважно не конфліктує, а лише підкреслює, або виступає темброво-колеристично забарвленим фоном, на якому розгортається сповідь. Інколи оркестр ніби коментує цей монолог, сповнений драматизму та життєво важливих для головного героя питань. Нарешті, коли драматизм сюжету сягає своєї кульмінації, оркестр самотійно (*tutti*) продовжує сюжетну лінію, підсумовуючи коло болючих питань, що їх було висловлено головним героєм, намагаючись знайти відповідь. Після цієї оркестрової кульмінації звучить монолог альтя, ніби примирення з реальністю. Альт тлумачиться як голос головного героя, його роздуми над споконвічними питаннями.

У «Гірській легенді» для альтя та фортепіано (альта з оркестром) дослідники творчості Є. Станковича відмічають наявність закарпатських (гуцульських) інтонацій, але є буквально два епізоди, де можна почути інтонації та ритми, що також є характерними для кабардинського фольклору. Тобто, поняття «гірський» можна тлумачити дещо ширше. Досить цікавим і своєрідним є поєднання авангардної композиторської техніки із фольклорним тематизмом. Твір був написаний для Першого конкурсу альтистів ім. З. Дашака, який проходив у 2004 у Києві. Проте у автора пропонуваного дослідження є достатньо обґрунтованих підстав вважати, що скоріш за все у початковому варіанті ця п'єса все ж створювалася для

¹⁷ Другий концерт (Симфонія-концерт) для альтя з оркестром Є.Станкович також написав на замовлення – Данііла Райскина (Daniel Raiskin, Нідерланди). До речі, приблизно у тому ж аспекті, як і концерти Є. Станковича, можна тлумачити і Концерт для альтя з оркестром Генадія Ляшенка. У цьому творі композитор навіть намагається охопити відчуття сенсу і масштабу космічного простору.

скрипки, а вже потім була перероблена (адаптована) для альтя. Деякі епізоди твору набагато зручніше грати на скрипці (тобто, ми маємо справу з типово скрипковими фактурами і типовими аплікатурними стереотипами, розташуваннями пальців на грифі), а головне – деякі епізоди були б більш природними для виконання саме на скрипці. Для виконання на альті вони доволі незручні (зокрема розташування пальців лівої руки у високих позиціях), що неодмінно впливає на якість звука та не пов'язано із художньою доцільністю. Навіть невеличкі «адаптації» фактури зробили би ці епізоди більш виразними для виконання саме на альті, щоб уникнути «складнощів заради складнощів».

Серед сучасних українських композиторів особливою увагою серед музикантів-виконавців користуються твори Валентина Сильвестрова. Він – один із найбільш знаних та авторитетних українських композиторів, якого вже зараз сміливо можна віднести до сучасних класиків. Музику В. Сильвестрова виконують в усьому світі й навіть частіше, ніж в Україні. Серед виконавців його творів такі видатні музиканти, як Гідон Кремер, Тетяна Грінденко (до речі, свого часу навчалась у харківської школи 10-річчя, викладач А.Л.Козловічер), Олексій Любимов, Іван Монігетті, Девід Робертсон та багато інших.

Епітафія Л.Б. для альтя (або віолончелі) та фортепіано (1999), як і Диптих для голосу та фортепіано (2004), «Остання пісенька мандрівного підмайстра» – ці твори присвячені дружині композитора Ларисі Бондаренко. Автор каже, що хоча її немає на цій землі, вона постійно присутня в його житті та музиці. Найбільш відомими і поширеними серед доступних записів Епітафії є її виконання Сергієм Полтавським та Іллею Гофманом. Серед творів, на які варто звернути увагу в аспекті розвитку сольного та камерного альтявого репертуару – «Lacrimosa» – присвята дружині відомого вірменського композитора Тиграна Мансуряна, дуже доброго друга Сильвестрова; квартет-пікколо для струнного квартету (1961), струнні квартети № 1 (1974), №2 (1988), № 3 (2011 г.). В. Сильвестров певний

період часу входив до угруповання «Київський авангард», але з часом вичерпав себе у цьому напрямку, відчув необхідність в інших композиторських техніках, які більш відповідали його внутрішньому стану. В деяких свої інтерв'ю він говорить про необхідність змінити розуміння ідеї «новизни» і погляди на те, чим має бути сучасна «актуальна музика», про те, що тимчасово варто перестати йти лінією прогресу. Про це дуже вичерпно сказав у своїй праці (книзі) Алекс Росс (Ross, 2007 [69]). І В. Сильвестров також вважає, можливості обертонового ряду, кластерів, додекафонії є дещо обмеженими і штучними для вільного висловлювання композиторських почуттів, якщо бути замкненим в цих техніках.

2.3. Перекладення для альтя в світлі питання альтового амплуа

Завершуючи огляд становлення концертного амплуа альтя, коротко звернемося до традиції перекладень як яскравої сторінки в напрацюванні та подекуди – зміні усталеного відношення до інструменту.

Перекладення, транскрипції в історії виконавства не є поодиноким явищем. Серед прихильників цього виду творчості були і такі видатні постаті, як Ліст, Вільгельмі, Кассадо та багато інших. Це зовсім не було пов'язано з нестачею репертуару (фортепіанного чи віолончельного, зокрема). Тому перекладення переважно являються наслідком суто художньої потреби. Теж саме стосується і альтового виконавства, де перекладення у більшості випадків, на моє переконання, були зроблені саме через художню привабливість конкретних творів, відчуття, що саме тембр альтя відкриє нові можливості, висвітлить нові риси образів твору. Прикладом цього може служити зроблені Вадимом Борисовським перекладення окремих номерів з балету С. Прокоф'єва «Ромео та Джульєтта». Створений Борисовським цикл став невід'ємною частиною репертуару багатьох альтистів і часто звучить на концертних сценах, бо Борисовський відбирав лише ті номери балету, чії стани іобрази найкращим чином могли бути втілені саме тембром і технічними можливостями альтя. Так, перекладення суттєво збагатили

альтовий репертуар. Але, вони не зіграли вирішальну роль в цьому сенсі. Можливо, в минулому альтівий репертуар значно поступався скрипковому чи фортепіанному чисельно, але він був достатнім для повноцінної концертної практики. Тому я наполягаю, що не варто розглядати перекладення як вимушене намагання якось компенсувати нестачу концертних творів в репертуарі.

Кожен з перекладачів мав власну мотивацію (особисті причини робити це) і вона інколи була в них дуже різною. Кожен з них мав власні вподобання, смак і тяжіння до тих чи інших жанрів, музичних напрямків.

На сьогодні ґрунтовних досліджень, які б розкривали специфіку роботи із створення перекладень обмаль. Мені навіть не вдалося знайти розгорнутого і переконливого визначення, чим, наприклад, обробка, перекладення, парафраз, аранжування принципово відрізняються одне від іншого. Ми нібито розуміємо в кожному конкретному випадку про що йдеться, але межі визначень кожного з цих видів творчості достатньо рухливі і не мають чітко окреслених кордонів, специфіки, «власних територій», так би мовити. Ми маємо можливість лише оцінювати ступень втручання в оригінальний текст. Леопольд Годовський вважав, що успіх перекладення, його подальшої долі на концертній сцені визначається не тим, що перекладають, а ступенем таланту, майстерністю митця, який робить цю справу. Пабло Казальс закликав не нехтувати перекладенням творів для інших інструментів, що подібне зневажливе ставлення до цього було б великою помилкою.

Відомо, що і Й.С. Бах робив щось подібне, перекладаючи твори Вівальді, Марчело. В.А. Моцарт власні твори, що були раніш написані для одних інструментів, переробляв для інших. Цікава доля спіткала і скрипковий концерт Л. Бетховена, який композитор після прем'єри (навіть двох прем'єр) через відсутність схвального відклику слухацької аудиторії переклав для фортепіано, повністю змінивши каденцію до першої частини і написавши каденцію до фіналу. До речі, відомий сучасний скрипаль Леонідас Кавакас

нещодавно зробив скрипкову версію згаданої фортепіанної каденції, виконав і зробив студійний запис.

Найбільш плідну роботу у цьому напрямку, як я вже зазначав, зробив Вадим Борисовський. Йому належить понад вісті п'ятдесят перекладень (за оцінкою В.А.Юзефовича). Лише перекладень творів Б. Бартока понад 40. Не всі перекладення В. Борисовського мають однакову художню цінність, але серед них є твори, які вже стали традиційною і невід'ємною частиною альтового концертного репертуару. Коло вподобань Борисовського досить широке. Прокоф'єв, Шостакович. Гріг, Дебюссі та багато інших авторів привертали увагу відомого альтиста і музиканта. Керувався він виключно ступенем яскравості обраних творів, тим як він відчував їх подальше існування саме в просторі тембрових можливостей альту. Борисовський вважав і власною виконавською діяльністю доводив, що перекладення є своєрідним продовженням творчого ставлення виконавця до виконуваних творів, однією з форм їх творчого осмислення. Інколи Борисовський занадто захоплювався цією роботою, привнесением індивідуального рис в оригінальний твір. Через що інколи кінцевий результат виявлявся дуже віддаленим від оригіналу. Тому останнім часом деякі перекладення Борисовського втрачають свою актуальність (переважно це стосується крупних концертних циклів).

Михайло Кугель, всесвітньо відомий харківський (за походженням) альтист в своїх доволі чисельних перекладеннях робить наголос на віртуозних властивостях (можливостях) альту. Серед його робіт (а серед них є і власні твори) – Хора-стаккато Г.Диніку із знаменитим блискучим штрихом, сольні сонати Е.Ізаї, Венеціанський карнавал Н.Паганіні. Серед перекладень М.Кугеля є і такі доволі складні, навіть для технічно розвинутих скрипалів, як Остання роза літа Г.Вільгельмі, Лісовий цар Ф.Шуберта-Г.Вільгельмі, Фантазія Фр.Вагнера на теми опери Бізе Кармен та інші. Звісно ж, що ці твори окрім самого М.Кугеля мало хто в світі здатен виконати.

Серед українських музикантів варто назвати ім'я Зенона Дашака, який віддавав перевагу творам українських авторів. Варто назвати таких авторів, як Степовий, Лисенко, Ревуцький, Зносько-Боровський, Косенко та інші. Нажаль, більшість з цих творів не розкриває технічні можливості альту (на відміну від перекладень Боровського, Тканова та інш.).

Багато перекладень для альту зробив і Ю.Тканов (народився в Луганську). Це зокрема, Сюїта Стравінського «Петрушка», Сюїта у старовинному стилі А.Шнітке, Концерт для віолончелі №1 Шостаковича (до речі, перекладення зазначеного концерту раніше вже робив В.Борисовський) тощо.

Спірне і досить суперечливе враження залишають спроби перекладень для альту творів великої форми (концертів) з оркестром, які стало асоціюються з тембром і регістром інструментів, для яких ці твори були написані. Зокрема, віолончельний концерт Р.Шумана, той самий віолончельний концерт Дм.Шостаковича, варіації на тему Рококо П.Чайковського (перекладення якого зробив М.Рисанов). В усіх цих спробах альт відчутно програє звучанню оригінальних інструментів. Бо, на нашу думку, зазначені твори дуже часто виконуються на концертних сценах тому традиційно сприймаються в її оригінальному звучанні (можливо, спрацьовує темброва і регістрова слухацька асоціація).

Своєрідною частиною альтового репертуару є «імітації», або «містифікації», твори написані в стилістиці тих чи інших авторів. Так всевітньо відомий і один з найбільш часто виконуваних (до речі, у тому числі в перекладенні для великої кількості інших інструментів) до-мінорний Концерт Йогана Християна Баха був створений Анрі Казадезюсом. Так само як і сі-мінор концерт і концертна симфонія для віолі д'амур і контрабаса Генделя, Ре-мажорний К.Ф.Е Баха. Відомий концерт І.Хандошкіна був написаний М.Гольштейном. Проте це не зменшує значення і художню цінність цих творів. Вони міцно тримають своє місце в альтовому репертуарі, який невпинно розвивається.

Висновки до Розділу 2.

Завершуючи огляд творів ХХ ст. з точки зору усталеного та змінюваного в концертних альтових ампуа, надамо декілька важливих висновків.

Композитори, які працювали у першій половині ХХ ст., докорінно змінили напрацьовані ампуа альта. Здебільшого спрацьовував стильовий фактор, що помітно на тлі аналізу творів Р. Кларк, Дж. Енеску, П. Гіндеміта, Б. Мартіну, Й. Боуена, Д. Шостаковича та ін. В їхніх творах альту надавалися нові можливості у відтворенні нової образності, він досягав різних граней та сягав за обрії усталених характеристик. Еволюція ампуа альта відбувалася шляхом від пізньоромантичного, імпресіоністичного, авангардового, до трагедійного, ускладненого, рефлексивного і цей шлях є незворотнім.

Підсумовуючи спробу аналізу репертуару для альта в творчості українських композиторів, вкажемо на декілька важливих моментів.

1. Головний висновок, який вважаємо беззаперечним – увага композиторів до того чи іншого інструменту, а тим більше, до такого, як альт, інструменту, що лише 100 років назад був досить мало поширеним на концертній сцені, безпосередньо залежить від активності і рівня майстерності виконавської школи. Увага, яку приділяють альту сучасні вітчизняні композитори є суттєвою й на це в українському мистецтві ХХ ст. вплинули такі особистості, як Ісак Вакс, Анатолій Венжега, а трохи пізніше – Мела Тененбаум, Андрій Вийтович. Саме вони рівнем виконавської майстерності не тільки доводили «законність» знаходження альта на концертній сцені, але, що не менш важливо, привертати увагу провідних композиторів до цього інструменту, до беззаперечних його переваг. Завдяки відомим творчим тандемам (М. Тененбаум–Д. Клебанов, С. Кочарян–В. Бібік, А. Вийтович–Є. Станкович тощо) з'явилися видатні твори альтового репертуару – концерти, характерні концертні п'єси, навіть квартети, в яких партії альта приділено велику увагу.

2. З огляду на динаміку розвитку репертуару для альту слід відзначити, що якщо перші твори для альту українських композиторів, створення яких припадає на початок минулого сторіччя (Ф. Якименко), були поодиноким явищем, то вже в середині того ж ХХ сторіччя в композиторському середовищі розпочався справжній бум. Було створено чимало досить цікавих творів, які не тільки свідчили про справжню майстерність і надзвичайно високий професійний рівень українських композиторів, але й опосередковано підтверджували високий виконавський рівень української альтової школи. Б. Лятошинський, Д. Клебанов, В. Бібік, В. Сільвестров, Є. Станкович – зараз ці імена добре відомі не лише в Україні, їхні твори є часто виконуваними. Не менш заслуговують на увагу й такі імена харківських композиторів, як І. Ковач, М. Стецюн, В. Борисов, В. Птушкін, О. Гнатовська, В. Пацера, Л. Шукайло, які також створили чимало творів для альту. У зв'язку з цим варто згадати таких видатних викладачів, що працювали в Україні у той час, як Михайло Грінберг (Одеса), Сурен Кочарян (Харків), Борис Палшков (Київ), Зенон Дашак (Київ, Львів) та багато інших. Їх активна позиція також відіграла чималу роль на творчій активності композиторів (й не тільки в Україні). Саме цими музикантами було зроблено чимало перекладень для альту і тим суттєво збагачено альтовий репертуар. До того ж, наприклад, постійні концерти класу альту та виступи камерного оркестру за часів роботи в ХІМ імені І.П.Котляревського С. Кочаряна сприяла появі багатьох альтових творів Д. Клебанова, В. Бібка, В. Птушкіна.

3. Сучасні композитори України вже традиційно – і то є дуже добра традиція – приділяють у своїй творчості значну увагу альту (і як сольному, концертному інструменту, і як одному із важливих учасників різноманітних ансамблів). Серед таких відомих нині композиторів, що пишуть для альту, варто згадати Олександра Щетинського, Золтана Алмаші, Сергія Пілютікова та молодих виконавців, що їх надихають – Катерина Супрун, Андрій Тучапець, Олександр Лагоша та багато інших. Твори сучасних українських композиторів для альту відрізняються надзвичайно високим рівнем вимог

щодо виконавської майстерності соліста, самобутністю та оригінальністю мислення авторів цих творів та окреслюють нові вектори розвитку альтового репертуару в контексті сучасного концертного виконавства в Україні.

На останок зазначимо, що за межами пропонованого дослідження, звісно залишилось ще багато творів, аналіз яких та складання певного каталогу альтової творчості українських композиторів є перспективною обраної теми.

ВИСНОВКИ

Дослідження шляхів формування альтового репертуару й, як наслідок, – ампула альта, здійснене в межах наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту, призвело до наступних висновків.

Найголовнішим досягненням творчого мистецького проєкту та його наукового обґрунтування вважаємо спробу *досвід системного узагальнення шляхів становлення, оновлення та розквіту альтового мистецтва як цілісної виконавської традиції та наукової парадигми*, що висвітлює постійний інтерес композиторів та ставлення до цього інструменту протягом XVIII–XXI ст.

Аналіз історичної динаміки інструменту, здійснений на прикладі творів для альта композиторів XVIII – XXI століть, дозволяє стверджувати, що *процес формування ампула відбувався паралельно процесу становлення альта як сольного концертного інструменту*. Це не є оригінальним у порівнянні з іншими інструментами, але альт достатньо довго існував в межах ансамблів та оркестрів, й навіть в період XIX ст., коли майже всі інструменти зазнали трансформацій, альт ще все ще цікавив композиторів здебільшого як інструмент гармонічної вертикалі, який поступово завойовував межі індивідуалізованого звучання. В дослідженні виокремлені такі історичні фактори, що впливали на цей процес.

На ґрунті джерельної бази, що охоплює різні антології, наукові розвідки, статті, монографії) сформовано системне уявлення про етапи розвитку альтового виконавства XVIII–XIX ст.: від Г. Телемана, братів Антоніна та Карела Стамиців, І. Хольцбауера, Л. Лебуна, Е. Ейхнера, *через* діяльність Ф. А.Гофмайстра (XVIII ст.), А. В'єтана, Р. Шумана, Й. Брамса, М. Бруха, А. Ролла, Йоне Хубая, Х. Зігта (XIX ст.) до митців XX-XXI ст.. – Д. Мійо, П. Гіндеміта, Р. Кларк, Д. Шостаковича, Д. Клебанова, В. Бібіка.

Позначено чинники розвитку концертного репертуару для альта у XIX ст., серед яких основними є: поява солістів-віртуозів, активізація гастрольної діяльності, музичного бізнесу, розвиток педагогіки, формування

сталих виконавських напрямків, шкіл, традиція музикування на альті серед композиторів, що призвело до стрімкого розвитку альтового виконавства в творчій практиці ХХ ст.

Висвітлено обставини культурного життя суспільства, що вплинули на зміну ставлення до альту, розуміння можливостей цього інструменту, зробили можливим повноцінне використання цього інструменту як концертного. Це розвиток музичного і концертного життя суспільства, гастрольної діяльності, зміна естетичних вподобань слухацької аудиторії, формування виконавських і композиторських шкіл, розвиток їхніх напрямків і стилів.

Жанровою сферою, в якій відбувався процес становлення концертних амплуа, стали *оркестрова музика* (від барокової до сучасної), *камерні форми музикування* (різноманітні за складом ансамблі, у тому числі за участі вокалу, але перед усім – струнні квартети), *сольне виконавство* (як в жанрі інструментальних мініатюр, так і в великих формах – інструментальних концертах у супроводі оркестру).

Основу усталеного амплуа складає самотній **тембр** альту, для якого характерним є дещо матове, але при тому густо оксамитове забарвлення звука в нижньому регістрі, доволі потужне (за умови повноцінного розміру інструментів, який був затверджений у виконавській практиці Г. Ріттером). Верхній регістр альту нагадує низький жіночий голос (мецо-сопрано) і в залежності від виконавської манери в ньому може домінувати різні типи музичної експресії: лірична м'якість звучання, або пронизливість і відчай. Характерною ознакою альтового тембру є також його неоднорідність в залежності від регістру. Здійснений огляд дає можливість стверджувати, що універсалізм інструментальних амплуа доволі тривалий період пов'язаний саме з процесом надбання інструментом характерних та впізнаваних тембрових барв.

Змінюваними компонентами, що формують варіанти амплуа, є елементи стилю композиторів, які виокремлювали альт в якості оригінального, згодом

– сольного інструменту: індивідуально-стильові принципи мислення композиторів, які поєднували в одній особі також і виконавця-віртуоза; загальні ознаки, що є типовими для певних виконавських та композиторських шкіл. Так, віртуозний напрямок більш притаманний виконавському стилю доби романтизму. Сонорні ефекти, пошук тембрових можливостей – доби імпресіоністів. Емоційні афекти і пошук нових гармонічних і фактурних засобів є підґрунтям розвитку експресіоністичного напрямку. Вихід за межі традиційних засобів музичної виразності, пошук нових форм існування звуку характерний для авангардного напрямку. Так, аналіз процесів змін усталеного альтового амплуа в творчості Р. Кларк, Дж. Енеску, П. Гіндеміта, Б. Мартіну, Й. Боуена, Д. Шостаковича, французьких, українських композиторів ХХ ст.

На прикладі аналізу окремих ключових творів продемонстровано, що альт міцно посів своє власне місце у музичному концертному житті суспільства. Цей інструмент у повному обсязі відповідає всім вимогам, що їх висуває сольне концертне, ансамблеве, камерне виконавство у найрізноманітніших стилях та жанрах.

У межах творчого мистецького проєкту було виокремлено творчість німецьких композиторів. Це зроблено не випадково з огляду на їхній внесок у розвиток альтового виконавства. У пропонованому дослідженні проаналізовані твори німецьких композиторів Р. Шумана, Й. Брамса, Ф. Зіга, М. Бруха для альту, їх місце і значення у розвитку альтового виконавства та збагачення літератури для цього інструменту, як сольної, так і ансамблевої.

На прикладі творчості зазначених композиторів-романтиків окреслені типові для даного напрямку риси, як в мовно-семантичній і жанровій площинах, так і при використанні технічних засобів втілення художнього задуму композиторів. Проаналізовані твори виявили найбільш поширені амплуа використання альту в концертній практиці доби романтизму. Наведені історичні факти співпраці композиторів з відомими виконавцями

того часу та простежено взаємний вплив на творчість один одного, навіть обумовленість цієї творчості.

Найбільш притаманними сферами використання альту (амплуа) в той час були жанри мініатюри, які доволі часто об'єднувалися в цикли з чітко вираженими рисами програмності, камерні ансамблі з певними рисами формування традицій у використанні інструментального складу ансамблів, які відстежуються з часів мангеймської школи (творчості династії Стамиців), Моцарта, Вебера. Камерні жанри окрім зазначених циклів доволі повно представлені і сонатами (Брамс). Активно розвивається у творчості німецьких композиторів і жанр інструментального концерту, зокрема, для альту. Дуже потужний концертний формат, де солюючий альт представлений у супроводі симфонічного оркестру, є свідомим визнанням цього інструменту як повноцінного, самодостатнього концертного (на прикладі Концерту Ф.Шуберта).

Інколи альт представлений в цьому жанрі в дуеті з іншими інструментами (скрипка, кларнет) як рівноправний партнер. Прикладом цього є подвійний концерт М. Бруха. Технічні прийоми, що їх використовують композитори-романтики, свідчать про визнання альту і як віртуозного інструменту, і як ліричного, якому притаманні можливості відтворення будь-яких душевних станів, від поглибленої інтроверсії до драматичних і навіть трагічних сплесків, екзальтації.

В тексті наукового обґрунтування вказано, що майже всі тенденції (зокрема, загальне становлення до альту як виключно до оркестрового та ансамблевого інструменту в XIX ст.) є актуальними й для творчості українських композиторів, хоча XX ст. докорінно змінило ситуацію, результатом чого став доволі потужний список альтових творів, що увійшли до скарбниці концертного репертуару світових виконавців. На прикладі аналізу творчості українських композиторів Ф. Якименка, Б. Лятошинського, Д. Клебанова, В. Бібіка, В. Птушкіна, Є. Станковича, В. Сильвестрова, О. Гнатовської та їхньої співпраці з виконавцями (Ісака Вакса, А. Венжеги,

С. Кочаряна, А. Вийтовича, автора дослідження) обґрунтовано, що творчість українських композиторів завжди відчувала на собі вплив творчості виконавської, була пов'язана з розвитком виконавської школи (зокрема, це продемонстровано на прикладах київської та харківської шкіл), із станом та формами концертного життя в суспільстві (наприклад, постійні концерти класу альт та виступи камерного оркестру за часів роботи в ХІМ імені І.П.Котляревського С. Кочаряна сприяла появі багатьох альтових творів Д. Клебанова, В. Бібіка, В. Птушкіна). З'ясовано, що завдяки відомим творчим тандемам (М. Тененбаум–Д. Клебанов, С. Кочарян–В. Бібик, А. Вийтович–Є. Станкович) з'явилися видатні твори альтового репертуару – концерти, характерні концертні п'єси, навіть квартети, в яких партії альту приділено велику увагу, а його семантичні амплуа є важливою складовою композиторських концепцій. Доповнення та деталізація історії створення деяких творів для альту дали змогу формування більш актуальної і цілісної картини стану альтового репертуару в контексті сучасного концертного виконавства в Україні.

Можна стверджувати, що відбулася зміна поглядів на виразні і технічні можливості альту у якості концертного інструменту. Переважне використання його в камерній музиці, в ансамблях, інструментальній мініатюрі згодом було розширене і доповнене жанрами сонати і концерту.

За результатами наукового обґрунтування визначено авторську дефініцію «концертні амплуа альту». Так, це повноцінне використання інструменту не лише в найрізноманітніших функціях – у складі оркестру, камерного ансамблю, реалізація віртуозних концертних можливостей сольного музикування – але й здатність завдяки тембровим можливостям і розвитку технічного потенціалу відтворювати величезний діапазон емоційних станів, колористичних ефектів, ролевих функцій, існувати в повному спектрі жанрів і стилів різних епох,

Процес формування альтового репертуару відбувався паралельно процесу становлення альту як сольного концертного інструменту, власне, в

процесі визначення меж можливостей цього інструменту, діапазону його використання в музичній практиці, формування його концертних амплуа.

При вивченні причин та зв'язків, які обумовили процес такого становлення, автор виходить з позицій, що концертне виконавство, форми його існування невід'ємно пов'язані між собою та обумовлені конкретними історичними факторами та розвитком суспільства. Висвітлені у дослідженні фактори та їх зв'язки з урахуванням виключно самобутніх тембрових, технічних, інших виразних якостей альта, доводять, що альт є незамінним як у складі оркестру, різноманітних ансамблів, так і виявляють його повну спроможність у якості сольного інструменту.

Процес залучення альта до широкого розмаїття традицій концертного життя в їх сталих формах. Здатність цього інструменту відповідати всім актуальним вимогам часу, задовольняти досить широкий спектр естетичного попиту як слухацької аудиторії, так і композиторської спільноти – від adeptів традиційної лінії розвитку музичного мистецтва до митців, сповідуючих авангардний напрямок розвитку мистецтва. Альт зміг довести цю свою спроможність і наявність потенціалу для подальшої участі в цьому процесі. Звісно, розвитку і певних змін зазнав і сам інструмент, його деякі конструктивні особливості.

Альт власну історію починав як лише один із представників чисельного сімейства віол, як середній (за регістром) голос великого і дуже різнобарвного хору. В той час виконавець на струнно-смичкових інструментах мав універсальну спеціалізацію і грав на будь-якому з інструментів сімейства. Фактури і технічні засоби були доволі простими і не відрізнялися особливим різноманіттям. Поступово відбулася диференціація рівноправних голосів поліфонічних фактур і домінуючим став верхній голос (мелодія) в тандемі з відносно самостійним басом. Середні голоси, до яких відносилися і віоли (предтечі альта), а згодом і сам альт, отримали скромну акомпануючу функцію. Першим суттєвим поштовхом, який поклав початок виходу альта на концертні майданчики поклали представники мангеймської

школи, а саме династія Стамиців. Цей шлях продовжили видатні виконавці-віртуози у створюваних ними творах для власного виконання і демонстрації не лише власної майстерності, але й можливостей інструменту.

На зміну їм прийшли композитори-новатори (універсали), які були зосереджені виключно на виразності самої музики, на відображенні музичними засобами внутрішнього світу людини, духовних і естетичних ідеалів епохи, пошуку нових засобів і можливостей як самої музичної мови, так і використовуваних ними інструментів. Відбувався пошук нових технічних засобів виразності мови, розвиток цієї мови.

Отже, протягом всієї еволюції музичних жанрів і стилів альт переконливо доводив власну спроможність відповідати всім викликам часу. Він збагачував не лише власні можливості, він змінював ставлення музичної спільноти до себе, доводив право зайняти гідне місце серед інших інструментів з беззаперечно сольними концертними можливостями. Творчий мистецький проєкт наразі довів, що інтерес з боку слухачів до альтової творчості є великий і слухачам, як й виконавцям, є що ще відкривати для себе і в його звучанні, і в його можливостях. Тож альт – інструмент майбутнього.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко В. Становлення альтового концертного стилю творчості композиторів кінця ХІХ–початку ХХ століть. Магістерська робота. Харків: ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2019. 72 с.
2. Бесклубенко Є. Альтова творчість М.Боуха: жанрово-стильова та виконавська специфіка. Магістерська робота. Харків: ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2019. 60 с.
3. Буграк В. Драматургічний потенціал Концерту для альту з оркестром Б. Бартока // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Вип. 104, Київ, 2012. С. 153–159.
4. Гаврилець Д. Г. Педагогічний репертуар альтиста : Три концерти для альту з оркестром. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2008. 176 с.
5. Гаврилець Д. Г. Європейський альтовий концерт : генезис, еволюція, жанрові моделі : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2012. 227 с.
6. Гаврилець Д. Г. Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2012. 16 с.
7. Голинская О. Андрей Вийтович между скрипкой и альтом, между Львовом и Лондоном. *День*. 26 октября, 2017. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/stankovich-zanimaet-osoboe-mesto-v-moej-zhizni>
8. Городецький А. В. Альтове мистецтво Англії першої половини ХХ ст. в іменах та фактах // Мистецтвознавчі записки : зб. ст. Київ : НАККіМ, 2016. Вип. 30. С. 106–114.
9. Городецький А. В. Концерт У. Уолтона для альту з оркестром – перший визначний альтовий концерт ХХ ст // Київське музикознавство : зб. ст. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2017. Вип. 56. С. 193–202.

10. Городецький А. В. Альтова мініатюра у творчості Ребекки Кларк // Київське музикознавство : зб. ст. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2018. Вип. 57. С. 163–175.
11. Городецький А.В. Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість: дис....кандидата мистецтвознавства. Київ, 2019. 219 с.
12. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Киев : Музична Україна, 1973. 311 с.
13. Дарда В. Жанрово-стилевые параметры альтового концерта в творчестве композиторов мангеймской школы : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Ростов н/Д, 2015. 24 с.
14. Демко Т. Що ви знаєте про Якименка? 22.12.2016. Збруч. URL: <https://zbruc.eu/node/60258>.
15. Жаркова В. Б. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus : в 2-х томах. Том 1. Київ : ArtHuss, 2018. 344 с.
16. Зинькевич Е. С. О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич. Нежин : Издатель ЧП Лысенко М. М., 2012.
17. Карапінка М. З. Камерно-ансамблева альтова соната ХХ ст. у жанровостильових проєкціях // Вісник Прикарпатського університету : Мистецтвознавство, Вип. ХІІ-ХІІІ. Івано-Франківськ, 2008. С. 144–150.
18. Карапінка М. З. Камерно-ансамблева альтова соната у творчості англійських композиторів початку ХХ ст. // Музикознавчі студії, зб. статей, Вип. 35. Львів, 2015. С. 113–125.
19. Карапінка М. З. Камерно-ансамблева альтова соната у творчості французьких композиторів першої половини ХХ ст. // Камерноінструментальний ансамбль : історія і сучасність : наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, Вип. 24, кн. 1 / ред- упор. Н. Дика. Львів, СПОЛОМ, 2010. С. 11–17.

20. Карапінка М. З. Жанрова парадигма європейської сонати для альту і фортепіано XVIII–XX століть : автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2011. 16 с.
21. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дослідження. Дрогобич: Відродження, 2000. 100 с.
22. Косенко Г. Г. Формирование тембрового амплуа альту в творчестве композиторов XX столетия // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2016. Вип. 3. С. 33–39.
23. Косенко Г. Г. Темброва семантика альту у творчості харківських композиторів 1960 – 2000-х рр : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. 220 с.
24. Крися О. Б. Альтове мистецтво Києва у контексті європейських традицій : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / НМАУ імені П. І. Чайковського, Київ, 2011. 219 с.
25. Кугель М. Б. Шедевры инструментальной музыки : в 2-х книгах. Книга 1, книга 2. Киев, 2009. 195 с.
26. Кулаков С. В. Перлина українського альтового мистецтва (принцип педагогічної діяльності А. Венжеги) // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка : зб. ст., №1(4), 2000. С.100–103.
27. Кулаков С. В. Альтова інтерпретація 6 сюїт Й. С. Баха для віолончелі соло : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 1999. 208 с.
28. Куприяненко Э. Б. (2005). Проблемные аспекты альтового прочтения сонаты Й. Брамса ор. 120 № 1. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 15, 120–128.

29. Купріяненко Е. Б. Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє бароко – Й. Брамс) : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2010.
30. Лисняк Н. Музыкальная частота : труды и дни альтиста Райскина. *День*. 2002. №179. URL : <https://day.kyiv.ua/ru/article/taym-aut/muzykalnaya-chastota>
31. Лісецький С. Й. Євген Станкович. Київ : Музична Україна, 1987. 63 с.
32. Луніна А. Євген Станкович : «Людина–медіум у земному прояві...». *Музика*. 2012. Вип. 6 (389). С. 16–21.
33. Мизитова А. Иванова И. Фрагменты творчества В. Бибика : монограф. очерки. Харьков : ТОВ Рейтинг, 2006. 126 с.
34. Москаленко В. Г. Евгений Станкович. *Музыкальная культура братских республик СССР* : сб. ст. Киев : Музична Україна, 1982. Вып. 1. С. 97–112.
35. Олійник Л. С. Віртуози смичка. *Хрещатик*: газета київської міської ради. 2004. № 44. (2447). Дата оновлення : 26.03.2004. URL : <http://vlad51a-krest-5.skif.com.ua/ru/4439/art/17902.html>
36. Палшков Б. Б. Особенности оркестрового исполнительства и вопросы методики подготовки альтиста-оркестранта : авт. дисс. ... кандидата искусствоведения // Киевская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Киев, 1971. 33 с.
37. Палшков Б. Б. Особливості звуковидобування та інтонування на альті. Київ : Музична Україна, 1982. 96 с.
38. Палшков Б. Б. Техника игры на альте в оркестре. Київ : Музична Україна, 1988. 95 с.
39. Пауль Хиндемит : статьи и материалы / сост. И. Прудникова. Москва : Советский композитор, 1979. 422 с.
40. Понятовский С. П. История альтового искусства. Москва : Музыка, 2007. 335 с.

41. Ракочі В. О. Еволюція інструментального соло як відображення розвитку симфонічного оркестру кінця XVIII–поч. XX ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 18 с.
42. Сандалджян А. Х. Усовершенствование альтовой постановки и его музыкально-исполнительское значение : автореферат дисс. ... кандидата искусствоведения / Академия наук Армянской ССР. Ереван, 1973. 25 с.
43. Сиротин И. Характеристика выразительных возможностей струнного квартета : методические рекомендации для студентов. Харьков, 1982. 28 с.
44. Соляник М. Феномен альты в останніх опусах композиторів XIX–XXI ст. Магістерська робота. Харків: ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2019. 70 с.
45. Сумарокова В. Г. Виконавська школа як об'єкт дослідження : до визначення поняття / Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. статей, Вип. 40, книга 10. Київ, 2004. С. 180–190.
46. Таранченко О. Г. Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини XX століття: Федір Якименко, Віктор Косенко, Михайло Вериківський. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2016. № 4 (33). С. 137 – 145. URL: <http://knmau.com.ua/wp-content/uploads/2017/09/20170916-chasopys-33-16.pdf>.
47. Тучапець А.І. Альтова музика Євгена Станковича як феномен творчості композитора. *Ukrainian Music: Personal Dimension*. Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 2020. Issue 127. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.127.213874>.
48. Удовиченко Микола. Передумови становлення концертного репертуару для альты у XVII–XIX ст. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 62. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Ю. П. Величко. Харків, ХНУМ, 2022. С: 7–24.

49. Удовиченко М. Твори для альту українських композиторів ХХ-ХХІ ст.: виконавський аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 52. Том 3. С. 87-96. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-3-11>
50. Чекан Ю. І. Євген Станкович : три штрихи до портрета. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: до 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст.* Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. Вип. 4 (21). С. 153–161.
51. Щетинський, О. (2021). Валентин Бібік: набуття творчої зрілості. *Аспекти історичного музикознавства*, XXIII, 42–64. DOI 10.34064/khnum2-2303.
52. Altmann W. (1929). Zur Geneschichte der Bratche und der Bratschisten. *Allgemeine Musik-zeitung*.
53. Altmann W., Borissofsky V. (1937). *Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore*. Wolfenbüttel : Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft.
54. Banfield Stephen. Clarke, Rebecca (Thacher). *W.W. Norton and Co, Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, 1995, 120 p.
55. Bartok P. Commentary on the Revision of Bela Bartok's Viola Concerto // *The Journal of the American Viola Society* : journal. Provo : Brigham Young University. Vol. 12 (1), 1996. Pp. 11 –35.
56. Beecham Gwilym, *The Music of York Bowen (1884-1961): a preliminary catalogue*, *Musical Opinion* , 107 (1984), 313-315.
57. Bynog D. M. Cecil Forsyth :The Forgotten Composer? // *The Journal of the American Viola Society* : journal. Provo : Brigham Young University. Spring 2008. Pp. 13 –19.
58. Erismann G. *Martinu, un musicien à l'éveil des sources*. Arles: Actes Sud, 1990.

59. Fifield Christopher. Max Bruch // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2d ed. Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London : Macmillan; New York : Grove's Dictionaries, 2001. 29 vols. P. 761–765.
60. France J. York Bowen Viola Concerto (1907) The Centenary of a Minor Masterpiece. URL: https://www.academia.edu/5753870/York_Bowen_Viola_Concerto_1907_The_Centenary_of_a_Minor_Masterpiece.
61. Glyde R. (1986). The J. C. Bach-Casadesus Concerto in C Minor: A Second Handed Gem. *The Journal of the American Viola Society*. Provo : Brigham Young University. Vol. 2 (2).
62. Gray-Fiske, Clinton, 'Pen Portrait: York Bowen. *Musical Times* , 98/1378 (1957), 664-665
63. Menuhin Y., Primrose W. Violin & viola. Kahn & Averill, 1988. 288 p.
64. Nelson S. M. (2003). *The violin and viola : history, structure, techniques*. Mineola, New York : Dover.
65. Primrose W. *Technique is memory: a method for violin and viola players based on finger patterns*. London, New York : Oxford University Press, Music Dept. 1960. 109 p.
66. Reittererová V. (2005). Sitt Hans (Hanuš). In Peter Csendes; Helmuth Grössing; Elisabeth Lebensaft (eds.). *Österreichisches biographisches Lexikon, 1815-1950*. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
67. Riley M. W. (1991). *The history of the viola, Vol. 2*. Michigan : Printed by Braun-Brumfield, Ann Arbor. Michigan: Braun-Brumfield
68. Riley, Maurice W. (1991). *The Czechoslovakia Viola School*. Michigan: Braun-Brumfield.
69. Ross Alex. *The rest is noise: Listening to the Twentieth Century*, Farrar, Straus, and Giroux. N.Y., 2007.
70. Šafránek M., Linhartová B. *Bohuslav Martinů, the man and his music*. New York: A.A. Knopf, 1944.

71. Schwartz Steve. Dmitri Klebanov. *Japanese Silhouettes* Viola Concerto. Natalia Biorro, soprano, Mela Tenenbaum, viola d'amore & viola, Philharmonia Virtuosi/Igor Blazhkov, Philharmonia Virtuosi/Richard Kapp. ESS.A.Y Recordings CD1052. 1997. URL: <http://www.classical.net/music/recs/reviews/e/ess01052a.php>.
72. Tertis L. *My viola and I*. London : Elek, 1975. 184 p.
73. Watson Monica, *York Bowen: A Centennial Tribute*. London, Thames, 1984.
74. Woodward Ann M. *Program Notes for Clarke's Sonata for Viola and Piano*. J. & W. Chester, Ltd., 1985.
75. Zeyringer F. (1988). *Die Viola da Braccio*. Munich : Helter Druck&Verlag.
76. Zeyringer F. *The problem of Viola size*. New York, The American Viola Society, 1979. 19 p.

ДОДАТОК А**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ****СПЕЦІАЛЬНИЙ КУРС
КОНЦЕРТНІ АМПЛУА АЛЬТА В ТВОРЧОСТІ
КОМПОЗИТОРІВ ХVІІІ – ХХІ СТ.****Методична розробка за тематикою творчого мистецького проекту****Удовиченка Миколи Миколайовича**

Творчий керівник:
Холоденко Л.О.
Заслужений діяч
мистецтв України,
професор

Науковий
консультант:
Ніколаєвська Ю.В.,
доктор
мистецтвознавства,
професор

Харків – 2022 р.

Анотація. Спеціальний курс «Концертні амплуа альту в творчості композиторів XVIII – XXI ст.» має надати здобувачам вищої музичної освіти відповідні знання та навички (вміння) у сфері історії виконавського мистецтва (спеціалізація альт) з поглибленим вивченням передумов і етапів формування альтового репертуару в різні епохи становлення та розвитку альтового виконавського мистецтва та музичних стилів і напрямків.

Курс розрахований на два базових рівня – здобувачів I-II освітньо-професійних рівнів вищої освіти галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальності 025 «Музичне мистецтво».

Тривалість курсу – один семестр.

Мета курсу – сформувати сучасне цілісне уявлення про етапи формування концертного репертуару для альту та усвідомлення основних позицій, з яких він складається.

Здобувачі повинні **знати:**

- історію виконавського мистецтва, як струнно-смичкового в цілому, так і альтового зокрема;
- етапи становлення концертного виконавства на альті;
- передумови створення творів для альту у відповідних епохах музичного мистецтва (від барокового до сучасного);
- принципи класифікації альтового репертуару;
- відмінності і стильову специфіку альтового репертуару.

Після проходження курсу здобувачі повинні **уміти:**

- орієнтуватися у різноманітних стилях композиторської творчості для альту;
- формувати альтові концертні програми за стильовими та жанровими принципами.

Питання спецкурсу

Змістовий модуль 1. АЛЬТ В СИСТЕМІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ МИТЦІВ XVII–XIX СТ.

ТЕМА І.

1.1. Становлення виконавства на струнно-смичкових інструментах в епоху бароко (XVII – XVIII ст.). Альт в інструментальному виконавстві того часу.

1.2. Становлення альтя як сольного інструменту

1.3. Перші твори для альтя на концертній сцені. Передумови створення. Взаємодія виконавської та композиторської діяльності у творчості музикантів епохи XVII ст.

1.4. Жанрово-стилістичні особливості інструментальних творів доби бароко для альтя. Типові різновиди штрихової техніки. Основні види фактур. Особливості використання технічних прийомів для гри на струнно-смичкових інструментах.

ТЕМА ІІ.

2.1 Мангеймська школа. Альт у творчості династії Стамиців. Концертно-виконавська діяльність Стамиців.

2.2 Основні сольні та ансамблеві твори для альтя (за участі альтя) у творчості Стамиців.

Типові інструментальні фактури, технічні засоби та штрихи в альтювих творах Стамиців.

ТЕМА ІІІ.

3.1 Альт у творчості віденських класиків.

3.2 Значення (функції) альтя в оркестрових, ансамблевих творах Й.Гайдна.

3.3. Значення (функції) альтя в оркестрових, ансамблевих творах В.А.Моцарта

3.4 Значення (функції) альтя в оркестрових, ансамблевих творах Л.Бетховена

3.5 Типові види фактур (штрихів) в струнних квартетах віденських класиків. Особливості стилістики, жанрові особливості.

3.6 Твори В.А. Моцарта для альта. Тракткування сольних можливостей альта Моцартом.

ТЕМА IV.

4.1 Передумови і наслідки відокремлення виконавської та композиторської діяльності.

4.2 Творчість А.Хоффмайстера. Основні твори Хоффмайстера для альта (концерти, ансамблі).

ТЕМА V.

5.1 Становлення альтового виконавства у XVIII-XIX ст. А.Ролла, К.Юран – видатні альтисти-виконавці.

5.2 Основні твори для альта у композиторській спадщині А.Ролли. Концерти, ансамблеві твори. Жанрові особливості та типові фактури і технічні прийоми. Тракткування сольних можливостей альта у творчості А.Ролли.

ТЕМА VI.

6.1 Альт у творчості видатних виконавців-віртуозів доби романтизму.

6.2 Альт у творчості Н.Паганіні (Соната для великого альта, Тріо, Квартети за участі альта).

6.3 Твори для альта А. В'єтана, Г. Венявського, Й.Губай, Дж.Енеску. Особливості творчих стилів, технічних прийомів.

ТЕМА VII.

7.1 Х.Зігт та його твори для альта (Концерт, Концертна п'єса, твори малою форми, етюди), їх місце та значення в альтовому репертуарі.

7.2 М.Брух та його твори для альта (концерт для альта та кларнета з оркестром, 8 п'єс для альта та кларнета, Романс).

7.3 Місце та значення перекладень для альта деяких творів М. Бруха.

ТЕМА VIII.

8.1 Альтові твори Р.Шумана.

8.2 Альт у творчості Й.Брамса (альтові сонати, квартети).

8.3 Альт у творчості А. Дворжака.

Змістовий модуль 2. ВЗАЄМОДІЯ «ВИКОНАВЕЦЬ-КОМПОЗИТОР» У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ АЛЬТОВОГО РЕПЕРТУАРУ ХІХ–ХХІ СТ.

ТЕМА ІХ.

9.1 Г.Ріттер, О. Недбал, Л. Тертіс, Уільяма Примроуз, В. Борисовський – вплив їх виконавської діяльності на композиторів сучасників.

9.2 Й.Боуен та Л.Тертіс – приклад творчої співпраці. Альтові твори Й. Боуена – їх місце та значення в альтовому репертуарі. Стилiстичні особливості.

ТЕМА Х.

10.1 Постать Р.Кларк. Р. Кларк як альтистка-виконавець.

10.2 Альтові твори Р. Кларк. Їх стилістичні особливості та значення в альтовому репертуарі.

ТЕМА ХІ.

11.1 Творча постать П. Гіндеміта, його значення та вплив на альтове виконавство у ХХ ст.

11.2 Основні твори для альту П. Гіндеміта. Стилiстичні особливості. Специфіка використання технічних засобів (традиційні та новітні підходи).

ТЕМА ХІІ.

12.1 Твори для альту композиторів ХХ ст. Місце альту в творчості провідних сучасних композиторів. Зміна відношення до альту, альтової техніки та тембрових можливостей інструмента.

12.2 Твори для альту Д. Мійо (4 портрети, Сонати). Характерні стилістичні риси композитора. Типові інструментальні фактури та технічні засоби відтворення художньої концепції.

12.3 А.Онеггер та його Соната для альту та фортепіано. Жанрові та стилістичні основи побудови циклу.

12.2 Альтовий концерт У. Уолтона

12.3 Альтовий концерт Б.Бартока

12.4 Альтовий концерт Д.Мійо

12.5 Альтовий концерт А.Шнітке

12.6 Інші твори для альту сучасних композиторів (Відеман, Плетньов, Боярський та інш.)

ТЕМА XIII.

13.1 Твори українських композиторів. Вплив українських та зарубіжних альтистів-виконавців на композиторську творчість.

13.2 Є.Станкович та його альтові твори

13.3 Твори для альту харківських композиторів (Д. Клебанов, В. Бібік, В. Пацера, В. Птушкін, О. Гнатовська)

ТЕМА XIV.

14.1 Концертні та конкурсні програми – загальне та відмінності.

14.2 Принципи формування конкурсних програм. Національні, міжнародні конкурси. Конкурси з визначення професійної відповідності.

14.3 Концертний виступ та принципи побудови програм. Види концертних виступів. Програми з метою популяризації альтової творчості.

ТЕМА XV.

15.1 Подальші перспективи розвитку альтового концертного виконавства.

15.2 Провідні сучасні виконавці на альті. Зміна підходу до підготовки сучасних альтистів, зміна виконавського стилю.

15.3 Альт в сучасних ансамблях.

15.4 Альтові майстер-класи, фестивалі, конкурси.

Форми навчання

Теоретичне лекційне навчання, практичні заняття та самостійна робота.

Тематика практичних занять

1. Підбір репертуару для концертної програми-лекції «Альт у мистецтві Бароко», «Альт в період Класицизму». Складання анотацій до обраних творів.

2. Підбір репертуару до програми-лекції «Романтичний альт». Складання анотацій до обраних творів
3. Підбір репертуару до програми-лекції «Альт у творах ХХ ст.». Складання анотацій до обраних творів.

Питання для самостійної роботи

1. Альтові концерти Антоніна та Яна Стамиців. Ансамблеві твори композиторів мангеймської школи за участі альтя.
2. Ансамблеві твори В.А.Моцарта за участі альтя. Функція альтової партії та особливості фактури (використані види інструментальної техніки).
3. Твори французьких композиторів ХІХ-ХХ ст. для альтя (у тому числі, перекладенні для альтя).
4. Твори П.Хіндемита для альтя соло. Типові риси і особливості. Технічні засоби втілення художньої концепції.
5. Альтовий концерт Б.Бартока – до питання авторства твору.

Орієнтовний перелік питань для підсумкового контролю

1. Дайте оцінку стану виконавства на альті в епоху музичного бароко. Окресліть передумови розвитку цього виконавства, фактори, що цьому сприяли.
2. Місце і роль барокових творів у сучасному альтовому концертному виконавстві.
3. Значення творчості В.А.Моцарта у зміні трактування сольних можливостей альтя.
4. Дайте характеристику основних творів А.Ролли для альтя (концерти для альтя з оркестром, ансамблеві твори). Значення композиторської творчості А.Ролли для розвитку концертного альтового репертуару.
5. Назвіть основні твори видатних скрипалів-віртуозів ХІХ ст. для альтя. Дайте оцінку значення та місця цих творів в сучасному концертному

альтовому виконавстві. У чому їх значення для становлення концертного альтового виконавства.

6. Основні риси (особливості) альтових творів Р.Шумана та їх значення у розвитку альтового репертуару.

7. Назвіть основні твори Й.Боуена для альту (сольні та ансамблеві). Основні риси (традиційне та відмінності) цих творів. Порівняйте виконавські концепції провідних сучасних альтистів в інтерпретуванні цих творів.

8. Альтові концерти Б. Бартока, У. Уолтона, А. Шнітке. Основні задачі і проблеми з якими стикаються музиканти під час виконання цих творів в форматі міжнародних конкурсів.

9. Етапи становлення альтового виконавства в Україні та його вплив на творчість українських композиторів. Дайте характеристику основним творам українських композиторів для альту (спільне та відмінності).

10. Назвіть основні принципи (специфіку) формування концертних програм для виступів в концертах, конкурсах, онлайн концертах (проектах), тематичних фестивалів.

Рекомендована література

Обов'язкова:

1. Гаврилець Д. Г. Європейський альтовий концерт : генезис, еволюція, жанрові моделі : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2012. 227 с.

2. Гаврилець Д. Г. Педагогічний репертуар альтиста : Три концерти для альту з оркестром. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2008. 176 с.

3. Городецький А.В. Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість: дис....кандидата мистецтвознавства. Київ, 2019. 219 с.

4. Карапінка М. З. Жанрова парадигма європейської сонати для альту і фортепіано ХVIII–ХХ століть : автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2011. 16 с.

5. Косенко Г. Г. Темброва семантика альту у творчості харківських композиторів 1960 – 2000-х рр : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. 24 с.
6. Криса О. Б. Альтове мистецтво Києва у контексті європейських традицій : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / НМАУ імені П. І. Чайковського, Київ, 2011. 219 с.
7. Кугель М. Б. Шедевры инструментальной музыки : в 2-х книгах. Книга 1, книга 2. Киев, 2009. 195 с.
8. Кулаков С. В. Альтова інтерпретація 6 сюїт Й. С. Баха для віолончелі соло : дис ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 1999. 208 с.
9. Купріяненко Е. Б. Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізніє бароко – Й. Брамс) : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2010.
10. Палшков Б. Б. Особенности оркестрового исполнительства и вопросы методики подготовки альтиста-оркестранта : авт. дисс. ... кандидата искусствоведения // Киевская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Киев, 1971. 33 с.
11. Палшков Б. Б. Особливості звуковидобування та інтонування на альті. Київ : Музична Україна, 1982. 96 с.
12. Палшков Б. Б. Техника гри на альті в оркестрі. Київ : Музична Україна, 1988. 95 с.
13. Ракочі В. О. Еволюція інструментального соло як відображення розвитку симфонічного оркестру кінця XVIII–поч. ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 18 с.
14. Тучапець А.І. Альтова музика Євгена Станковича як феномен творчості композитора. *Ukrainian Music: Personal Dimension*. Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 2020. Issue 127. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.127.213874>
15. Altmann W. (1929). Zur Geneschichte der Bratche und der Bratschisten. *Allgemeine Musik-zeitung*.
16. Altmann W., Borissovsky V. (1937). *Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore*. Wolfenbüttel : Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft.
- Reittererová, V. (2005). Sitt Hans (Hanuš). In Peter Csendes; Helmuth Grössing; Elisabeth Lebensaft (eds.). *Österreichisches biographisches Lexikon, 1815-1950*. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
17. Glyde R. (1986). The J. C. Bach-Casadesus Concerto in C Minor: A Second Handed Gem. *The Journal of the American Viola Society*. Provo : Brigham Young University. Vol. 2 (2).
18. Menuhin Y., Primrose W. *Violin & viola*. Kahn & Averill, 1988. 288 p.

19. Nelson S. M. (2003). *The violin and viola : history, structure, techniques*. Mineola, New York : Dover.
20. Riley M. W. (1991). *The history of the viola, Vol. 2*. Michigan : Printed by Braun-Brumfield, Ann Arbor. Michigan: Braun-Brumfield
21. Riley, Maurice W. (1991). *The Czechoslovakia Viola School*. Michigan: Braun-Brumfield.
22. Zeyringer F. (1988). *Die Viola da Braccio*. Munich : Helter Druck&Verlag,.

Додаткова:

1. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Киев : Музична Україна, 1973. 311 с.
2. Жаркова В. Б. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus : в 2-х томах. Том 1. Київ : ArtHuss, 2018. 344 с.
3. Катрич О. Стиль музыканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дослідження. Дрогобич: Відродження, 2000. 100 с.
4. Сандалджян А. Х. Усовершенствование альтовой постановки и его музыкально-исполнительское значение : автореферат дисс. ... кандидата искусствоведения / Академия наук Армянской ССР. Ереван, 1973. 25 с.
5. Сумарокова В. Г. Виконавська школа як об'єкт дослідження : до визначення поняття / Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. статей, Вип. 40, книга 10. Київ, 2004. С. 180–190.
6. Primrose W. *Technique is memory : a method for violin and viola players based on finger patterns*. London, New York : Oxford University Press, Music Dept. 1960. 109 p.
7. Schwartz Steve. Dmitri Klebanov. *Japanese Silhouettes Viola Concerto*. Natalia Biorro, soprano, Mela Tenenbaum, viola d'amore & viola, Philharmonia Virtuosi/Igor Blazhkov, Philharmonia Virtuosi/Richard Kapp. ESS.A.Y Recordings CD1052. 1997. URL: <http://www.classical.net/music/recs/reviews/e/ess01052a.php>.
8. Tertis L. *My viola and I*. London : Elek, 1975. 184 p.

АПРОБАЦІЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

I. КОНЦЕРТНІ ВИСТУПИ

Концерт №1. 20.02.2021.

Програма:

- 1 відділення. М.Брух 4 п'єси для альту, скрипки та фортепіано
В.Литовченко – скрипка, С.Корепанов – фортепіано
ХНУМ імені І.П. Котляревського, Великий зал. 15.00
- 2 відділення. Виступ у Великій залі Харківської обласної філармонії,
оркестр харківської філармонії (18.30)
М. Брух Концерт для скрипки та альту з оркестром.
Диригент – Анатолій Калабухін. Партія скрипки – Інна Успенська

Концерт №2

Solo-Duett-Trio-Quartett. Альт на концертній сцені
ХНУМ імені І.П.Котляревського, Великий зал. 15.11.2021

Програма:

- Й.С. Бах Сюїта для альту соло (BWV 1007)
А. Ролла Дует для двох альтів
Д.Поппер Реквієм для трьох альтів та фортепіано
Й. Боуен Фантазія для чотирьох альтів
Виконавці: Іван Удовиченко – альт, Надія Сафіна – альт, Маргарита
Соляник – альт, Сергій Корепанов – фортепіано

Концерт №3

Твори українських та німецьких композиторів для альту
ХНУМ імені І.П.Котляревського, Великий зал 22.06.2022

Програма:

- твори Ф.Шуберта, Р.Шумана, М.Бруха
М.Лисенка, Ф.Акименка, М.Колеси, Є.Станковича
С.Корепанов – фортепіано

II. НАУКОВА АПРОБАЦІЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

ПУБЛІКАЦІЇ (ORCID: 0000-0002-6297-0104)

1. Удовиченко Микола. Передумови становлення концертного репертуару для альту у XVII–XIX ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 62. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Ю. П. Величко. Харків, ХНУМ, 2022. С: 7–24.

2. Удовиченко М. Твори для альту українських композиторів XX–XXI ст.: виконавський аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного*

педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 52. Том 3. С. 87-96. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-3-11>

ВИСТУП НА НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ

1. Система музичної освіти в Європі та Україні: спільне та відмінності. Порівняльний аналіз практичного досвіду. Міжнародна науково-практична конференція СУЧАСНЕ СЛОВО ПРО МИСТЕЦТВО. Наука і Критика. Харків 04-05 березня 2021

2. Маловідомі твори для ансамблю альтів. Виконавські рефлексії. Науково-мистецький проект «Практична музикологія. Поетика музичної творчості». Харків. Січень 2022

ІІІ. АПРОБАЦІЯ МИСТЕЦЬКОЇ СКЛАДОВОЇ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ

1. Концерт-лекція «Альтові ансамблі на концертній сцені». 11 листопада 2021 р. (Великий зал ХНУМ).

2. Відкритий урок у формі майстер-класу «Альт на концертній сцені. Підготовка до концертного виступу». 21.12.2021.

3. Практичні відкриті заняття зі студентами кафедри оркестрових струнних інструментів «Принципи побудови домашніх занять з фаху» (жовтень-листопад 2021).

Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

20 лютого 2021

15:00
ВЕЛИКА ЗАЛА

творчий мистецький проєкт
на здобуття ступеня доктора мистецтва
концерт аспіранта творчої аспірантури

Миколи Удовиченка

*Концертні ампула альта
в творчості композиторів XVIII–XXI ст.*

альтові твори Макса Бруха
концерт №1, частина 1

М. Брух, 8 п'єс для альта, скрипки та фортепіано (ор.83)
М. Брух, Романс для альта та фортепіано (ор.85)

соісти
Микола Удовиченко, альт
Віра Литовченко, скрипка
Сергій Корєпанов, фортепіано

Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

22 червня 2022

15:00

ВЕЛИКА ЗАЛА

творчий мистецький проєкт

**Концертні ампула альта
в творчості композиторів
XVIII–XXI ст.**

на здобуття ступеня доктора мистецтва
концерт аспіранта творчої аспірантури

Миколи Удовиченка

Твори українських та німецьких композиторів
для альта

Програма:
твори Ф. Шуберта, Р. Шумагера,
М. Бруха, М. Лисенка, Ф. Акменка,
М. Коцеси, Є. Станковича
Фортепіано – Сергій Корєпанов

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

ВЕЛИКИЙ ЗАЛ

11 листопада

початок о 17:00

творчий мистецький проєкт

**Концертні ампула альта
в творчості композиторів
XVIII–XXI ст.**

на здобуття ступеня доктора мистецтва
концерт-лекція аспіранта творчої аспірантури

Удовиченко М.М.

Duett-Trio-Quartett

альтові ансамблі на концертній сцені

А.Ролла Дует для двох альтів фа-мінор

Д.Попер Реквієм (ор.66)

Й.Бюєн Фантазія для 4 альтів

всі твори вперше виконуються в Україні

Удовиченко Микола

Сафіна Надія

Удовиченко Іван

Пашиковська Маргарита

Корєпанов Сергій

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

ВЕЛИКИЙ ЗАЛ

15 жовтня 2021 р. початок о 18:00

творчий мистецький проєкт

**Концертні ампула альта
в творчості композиторів
XVIII–XXI ст.**

на здобуття ступеня доктора мистецтва
концерт аспіранта творчої аспірантури

Миколи Удовиченка

Solo-Duett-Trio-Quartett

альт на концертній сцені

Й.С. Бах Світа для віолончелі соло С-діаг (BWV 400/1)

в перекладі для альта

А.Ролла Дует для двох альтів f-moll

перше виконання в Україні

Д.Попер Реквієм (ор.66)

перше виконання в Україні

Й.Бюєн Фантазія для 4 альтів

перше виконання в Україні

Удовиченко Микола

Сафіна Надія

Удовиченко Іван

Пашиковська Маргарита

Партія фортепіано

Корєпанов Сергій

від вільний

Міністерство культури та інформаційної політики України

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

20 лютого 2021

18:30

Харківська обласна філармонія ВЕЛИКА ЗАЛА
вист. Дашарська, 21

творчий мистецький проєкт
на здобуття ступеня доктора мистецтва
концерт аспіранта творчої аспірантури

Миколи Удовиченка

*Концертні ампула альта
в творчості композиторів XVIII–XXI ст.*

альтові твори Макса Бруха
концерт №1, частина 2

М. Брух. Концерт для альта, скрипки
та симфонічного оркестру (ор.88)

Симфонічний оркестр харківської обласної філармонії
диригент А.Калабукін

соісти
Микола Удовиченко, альт
Інна Успенська, скрипка

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

ВЕЛИКИЙ ЗАЛ

на здобуття творчого ступеня доктора мистецтва

МАЙСТЕРКЛАС

аспіранта творчої аспірантури

Миколи Удовиченка

**АЛЬТ НА КОНЦЕРТНІЙ СЦЕНІ
ПІДГОТОВКА ДО КОНЦЕРТНОГО
ВИСТУПУ**

**Етапи роботи – від формування програми до
сценічного втілення**

квітень 191

21 грудня 2021 року

початок о 12:30

вхід вільний
додержанні карантинних норм є обов'язковим