

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ГОРОДЕЦЬКИЙ АНТОН ВІКТОРОВИЧ**

УДК [78.071.2:780.6.013](4)“19”+78.071.1

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ЄВРОПЕЙСЬКЕ АЛЬТОВЕ МИСТЕЦТВО  
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ:  
ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА ТА КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

---

А. В. Городецький

Науковий керівник

**КОРЧОВА ОЛЕНА ОЛЕКСАНДРІВНА**

кандидат мистецтвознавства,

доцент

Київ – 2019

## АНОТАЦІЯ

**Городецький А. В. Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерства культури України, Київ, 2019.

У дисертації розглядається європейське альтове мистецтво першої половини ХХ ст. в аспекті взаємодії виконавської практики та композиторської творчості. Науковий інтерес до означеного п'ятдесятирічного періоду обумовлений у першу чергу тим фактом, що саме тоді альт, який до цього часу знаходився на маргінесі струнно-смичкового мистецтва, нарешті утверджується у виконавській практиці та композиторській творчості як самодостатній сольний інструмент, з власною розгалуженою жанрово-видовою системою.

У дослідженні визначаються засадничі культурно-історичні чинники, які сприяли загальній інтенсифікації розвитку європейського альтового мистецтва, передусім його сольної складової – «альтової революції», яка відбулася у першій половині ХХ ст. Цьому питанню, зокрема, присвячений перший розділ дисертації – «Передумови та тенденції розвитку сучасного європейського альтового мистецтва», який слугує розгорнутою преамбулою до двох подальших розділів, що конкретизують обрану тему. Тут розглядається історія «альтового музикознавства» як одного з важливих засобів популяризації інструмента та еволюція альтових партій в оркестровій та камерно-ансамблевій музиці другої половини ХІХ–початку ХХ ст., котра слугувала значним імпульсом для подальшого стрімкого розвитку альтового виконавства вже у галузі сольного музикування. Крім того, йдеться про розширення сфер художньої образності, пов'язаної з тембром інструмента, європейські освітні традиції (формування альтових класів у провідних консерваторіях наприкінці ХІХ – початку ХХ ст.), а також конструктивні новації, що відобра-

жали пошуки скрипковими майстрами та виконавцями-альтистами оптимальної моделі альтя.

Другий розділ – «Лайонел Тертіс та Вільям Прімуоз і творчість європейських композиторів першої половини ХХ століття» – присвячений розкриттю головної ідеї дослідження, обставин взаємовпливу сольної альтової виконавської практики та відповідних зразків композиторської творчості. Значимо, що традиційно стале сприйняття ролі композитора як ключової фігури музичного процесу у даному випадку піддається певному переосмисленню. Адже в означений період історії європейського альтового мистецтва у тандемі «виконавець-композитор» творча ініціатива знаходилася саме в руках провідних виконавців, головним завданням діяльності яких стало наполегливе заохочення композиторів-сучасників до створення альтової музики. Яскравим підтвердженням сказаного слугують біографії найвидатніших альтистів того часу – Л. Тертіса та В. Прімуоза. Представлені у цьому розділі твори – «Концерт для альтя з оркестром» Вільяма Волтона, «Концерт для альтя з оркестром» Бели Бартока та «Lachrymae» Бенджаміна Бріттена – є етапними в історії альтового мистецтва та становлять найкращі зразки вищезазначеної співпраці.

Окремою вагомою складовою розвитку європейського альтового мистецтва у ХХ ст. стала творчість тих композиторів, які професійно володіли цим інструментом. Цьому аспекту розгляду теми присвячено третій розділ дослідження – «Композитор-альтист як персональний феномен сучасного альтового мистецтва», в якому поряд із добре відомою для широкого загалу постаттю Пауля Гіндеміта представлені майже невідомі, але не менш визначні імена Сесіла Форсайта та Ребекки Кларк. Твори, що увійшли в аналітичний масив даного розділу («Концерт для альтя з оркестром С. Форсайта, мініатюри для альтя і фортепіано Р. Кларк, «Kammermusik №5», «Konzertmusik op. 48» та Концерт для альтя з оркестром «Der Schwanendreher» П. Гіндеміта) обиралися за тим самим принципом історичного й художнього

представництва – кожен із них становить важливий етап як у відокремленому контексті творчого доробку композитора, так і в історії європейського альтового мистецтва загалом.

Представлені у дисертації зразки композиторської творчості першої половини ХХ ст. різняться між собою з точки зору стильових та жанрових ознак, а також характеру використання тембрового потенціалу інструмента. Разом із тим, їх об'єднує прагнення авторів осмислити сольний альт як самодостатнє явище, відтворити високохудожній та динамічний образ інструмента, який із плином часу набуває все ширших властивостей, розкриває сучасні творчі можливості та зберігає свою актуальність.

**Ключові слова:** альт, альтовий концерт, альтове мистецтво, альтова мініатюра, альтова революція, англійське музичне Відродження, виконавська практика, інструменталізм, композиторська творчість, музична освіта, неокласицизм, романтизм.

## SUMMARY

**Horodetskyi A. V. The European viola art of the first half of 20th century: performing practice and composer's creativity. Qualified academic paper. Manuscript copyright.**

Thesis for a candidate's degree by specialty 17.00.03 "Music Art". Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2019.

This thesis deals with the European viola art of the first half of twentieth century in the aspect of performing practice interaction with composer's creativity. The scientific interest in this marked fifty-year's period first of all hides in fact that the viola, which hitherto was on the margins of strings family, was finally asserted in performing practice and composer's creativity as a self-contained solo instrument, which has its own extensive repertoire system.

The thesis identifies the basic cultural and historical factors that contributed to the overall intensification of European viola art development, especially in its solo component – «the viola revolution», which took place in the first half of twentieth century. In particular, the first section of dissertation – "Prerequisites and trends in the development of contemporary European viola art" is devoted to this question and serves as an expanded preamble for two further sections, specifying the chosen topic. The history of «the viola musicology», as one of the important conditions of popularization of this musical instrument and the evolution of viola parts in the orchestral and chamber music of the second half of nineteenth – early twentieth century, which served as a significant impetus for the further rapid development of viola performing is being considered there. It is also about expanding the realms of artistic imagery, associated with the timbre of this instrument. European educational traditions (the foundation of viola classes in leading conservatories in the late nineteenth and early twentieth centuries), as well as constructive innovations that reflected the search of the optimal model of viola by luthiers.

The second section – “Lionel Tertis and William Primrose and the creativity of European composers of the first half of the twentieth century” – is devoted to the disclosure of our thesis main idea – the circumstances of viola-solo performing practice influence and the corresponding examples of composer’s creativity. It should be noted that the traditionally stable perception of the composer’s role of as a key figure of the musical process in this case is being rethought. After all, during the marked period of European’s viola art history in the tandem “performer-composer” creative initiative was in hands of leading performers, whose main task was to encourage contemporary composers to create viola music. Biographies of the most prominent violinists of that time – L. Tertis and W. Primrose, serve like confirmation of this assertion. The works regarded in this section – William Walton’s Viola concerto, Bela Bartok’s Viola concerto Benjamin Britten’s «Lachrymae» are milestones in the history of viola art and the best examples of collaboration, which was mentioned above.

A separate significant component of the development of twentieth century European viola art is creativity of those composers, who professionally played this instrument. This topic is regarded in the third section of thesis – “Composer-violist as a personal phenomenon of the contemporary viola art” which, along with Paul Hindemith’s well-known figure, presents the almost unknown, but not less prominent names of Cecil Forsyth and Rebecca Clarke. The works included in the analytical array of this section (Concerto for viola and orchestra by C. Forsyth, miniatures for viola and piano by R. Clarke, “Kammermusik No.5”, “Konzertmusik op. 48” and Concerto for viola and orchestra “Der Schwanendreher” by P. Hindemith) were chosen according to the same principle of historical and artistic representation – each of them represents an important stage both in the context of the the composer’s creativity and the European viola art history in general.

Examples of composer’s creativity of the first half of twentieth century presented in our thesis are different in stylistic and genre characteristics, as well as

in field of using the instrument's timbre potential. At the same time, they are united by the will of the authors to represent solo-violin as a self-contained phenomenon, to recreate a highly artistic and dynamic image of the instrument, which over time acquires more and more broader features and open modern creative possibilities and remains just as relevant.

**Key words:** violin, violin concerto, violin art, violin miniature, violin revolution, English music Renaissance, performing practice, instrumentalism, composer, music education, neoclassicism, romanticism.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Городецький А. В. Kammermusik №5 Пауля Гіндеміта на шляху до формування індивідуального композиторського стилю // Музикознавчий універсум : зб. ст. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2016. Вип. 38–39. С. 69–82.
2. 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.
3. 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.
4. 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.
5. Horodetskyi A. Bartok's Concerto for Viola and Orchestra : Figurative and Semantic Aspects of the Composition // Мистецтвознавство України : зб. ст. Київ : ІПСМ НАМ України, 2017. Вип. 17. С. 268–275.



## З М І С Т

<b>АНОТАЦІЯ.....</b>	<b>2</b>
<b>SUMMARY.....</b>	<b>5</b>
<b>СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ.....</b>	<b>8</b>
<b>ВСТУП.....</b>	<b>11</b>
<b>РОЗДІЛ 1 ПЕРЕДУМОВИ І ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ЄВРОПЕЙСЬКОГО АЛЬТОВОГО МИСТЕЦТВА .....</b>	<b>18</b>
1.1. Альтава проблематика у зарубіжних та вітчизняних музикознавчих працях .....	18
1.2. Альт в оркестровій та камерно-інструментальній музиці другої половини ХІХ – початку ХХ століть .....	31
1.3. Еволюція альта в першій половині ХХ століття: художній образ, освітні традиції, конструктивні новації .....	42
Висновки до першого розділу.....	56
<b>РОЗДІЛ 2 ЛАЙОНЕЛ ТЕРТІС ТА ВІЛЬЯМ ПРІМРОУЗ І ТВОРЧІСТЬ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ .....</b>	<b>59</b>
2.1. Засновник англійської альтової школи Лайонел Тертіс та його роль у розвитку європейського альтового мистецтва .....	60
2.2. Альтовий концерт Вільяма Волтона – перший із визначних зразків жанру ХХ століття .....	71
2.3. Вільям Прімроуз – альтист зі світовим ім'ям .....	85
2.4. Концерт Бели Бартока в історії світового альтового мистецтва першої половини ХХ століття .....	90
2.5. «Lachrymae» Бенджаміна Бріттена як приклад психологізації альтового тембру в музиці ХХ століття .....	105
Висновки до другого розділу.....	114
<b>РОЗДІЛ 3 КОМПОЗИТОР-АЛЬТИСТ ЯК ПЕРСОНАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН СУЧАСНОГО АЛЬТОВОГО МИСТЕЦТВА .....</b>	<b>117</b>
3.1. Альтовий концерт Сесіла Форсайта: біля витоків сучасного альтового мистецтва .....	117
3.2. Альтава мініатюра у творчості Ребекки Кларк: новий жанровий формат .....	131

3.3. Альтовий концерт як одна з універсальї інструментальної творчості Пауля Гіндеміта .....	145
3.3.1. «Kammermusik №5» Пауля Гіндеміта в контексті неокласичного стильового руху .....	151
3.3.2. Konzertmusik op. 48: поворот до французьких інтонаційних джерел .....	160
3.3.3. «Der Schwanendreher»: повернення до національних витоків .....	164
Висновки до третього розділу .....	175
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>179</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>184</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>206</b>
Додаток А.....	206
Додаток Б .....	207
Додаток В.....	208
Додаток Г .....	213

## ВСТУП

На першу половину ХХ століття, сповнену кардинальних культурно-художніх подій та позначену моментом зародження сумарного образу сучасного музичного мистецтва, припадає переломний період в історії альту. Зважаючи на специфічні обставини, цей інструмент протягом декількох попередніх епох був несправедливо відсунутий на другий план струнно-смичкового інструментального виконавства. В означений період альт нарешті здобуває чільне місце на європейській, частково й світовій музичній арені, виконавській та творчій, передусім як абсолютно самодостатній та актуальний сольний інструмент.

Провідними осередками бурхливого музично-історичного процесу, зміст якого дає привід назвати його справжньою «альтовою революцією», стали європейські виконавсько-композиторські школи, зокрема у Франції, Англії та Німеччині, що постали на рубежі ХІХ–ХХ століть. Взагалі ж активна фаза зазначеного процесу продовжувалася приблизно до середини ХХ ст. Саме впродовж цього півстолітнього періоду сформовані у згаданих країнах високі художні стандарти гри поширилися майже по всьому академічному музичному світу. Як наслідок, починаючи від середини минулого століття написання творів за участю сольного альту стає для більшості визначних композиторів світу не тільки стійкою традицією, але й відчутною творчою потребою.

Добре відомо, що до початку зазначеного періоду європейський сольний альтовий репертуар залишався вкрай малочисельним, особливо у порівнянні зі скрипковим, оскільки більшістю тогочасних композиторів альт сприймався як своєрідна «terra incognita». Тож запорукою активного розвитку сольного альтового виконавства стало стрімке розширення оригінального репертуару, спеціально призначеного для даного інструмента. Залучення, почасти навіть спонукання композиторів-сучасників до написання альтової музики стає на той час першочерговим завданням багатьох альтистів-солістів.

Разом із тим, в європейському композиторському середовищі почастишали випадки, коли митці безпосередньо володіли грою на альті, часто на достатньо високому, фактично професійному рівні. Вони також активно долучалися до справи створення сучасного альтового репертуару – подеколи розраховуючи на власні виконавські сили, а іноді довіряючи презентацію своїх творів більш досвідченим колегам-альтистам. Такі випадки представляють окремий зріз історії європейського альтового мистецтва першої половини ХХ ст., що потребує детального вивчення.

Варто наголосити, що активна взаємодія у межах ланки «композитор-виконавець» становить один із важливих чинників розвитку академічної музичної культури. Варто наголосити, що у процесі розвитку європейського альтового мистецтва зазначеного періоду, а особливо у справі затвердження альтя у царині сольного концертного виконавства, ця взаємодія виявилася визначальною обставиною, що дозволило сконцентрувати на ній пропонуване дослідження.

**Мета роботи** – розглянути європейське альтове мистецтво першої половини ХХ ст. в аспекті взаємодії виконавської практики та композиторської творчості. Для досягнення цієї мети було необхідно виконати наступні **завдання**:

- відтворити послідовність наукової розробки питань альтової проблематики у зарубіжному та вітчизняному музикознавстві протягом ХХ–початку ХХІ століть;

- визначити засадничі культурно-історичні чинники, які слугували поштовхом для стрімкого розвитку європейського альтового мистецтва у першій половині ХХ ст., зокрема для формування його сольної складової;

- висвітлити загальну панораму розвитку європейського альтового мистецтва першої половини ХХ ст.;

- охарактеризувати стан європейської альтової освіти у зазначений період;

– простежити характер впливу виконавської діяльності провідних альтистів цього періоду – Лайонела Тертіса та Вільяма Прімуоза – на творчість європейських композиторів-сучасників;

– проаналізувати ряд визначних творів за участю сольного альтя, які належать перу європейських композиторів першої половини ХХ ст. й присвячені Л. Тертісу та В. Прімуозу;

– окреслити внесок європейських композиторів-альтистів Сесіла Форсайта, Ребекки Кларк та Пауля Гіндеміта в розвиток сучасного альтового мистецтва.

**Об’єкт дослідження** – європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття.

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

**Аналітичний матеріал** дослідження складають наступні твори за участю сольного альтя: Концерт для альтя з оркестром В. Волтона (1929), присвячений Л. Тертісу; Концерт для альтя з оркестром Б. Бартока (1944), замовлений композитору В. Прімуозом; присвячений йому ж твір Б. Бріттена для альтя і фортепіано під назвою «Lachrymae» (1949); Концерт для альтя з оркестром С. Форсайта (1903); шість альтових мініатюр Р. Кларк; «Kammermusik №5» (1927), «Konzertmusik op. 48» (1929) та Концерт для альтя з оркестром «Der Schwanendreher» (1935) П. Гіндеміта.

Для розкриття теми обрано **методологічну базу**, яка включає в себе методи: історико-культурологічний – у процесі дослідження загально-історичного та культурологічного контексту; компаративний – для здійснення порівняння виконавської манери різних альтистів, трактування альтового тембру та використання альтя у творчості різних композиторів, у різних національних композиторських школах тощо; історико-біографічний – у процесі дослідження життєвого і творчого шляху ви-

конавців, композиторів, а також історії написання обраних для аналізу музичних творів; структурного та інтонаційного аналізу – під час дослідження цих музичних творів.

**Теоретичну базу** дослідження складають праці з проблем:

– історії альтового мистецтва – С. Понятовського [108], М. Райлі (M. Riley) [214, 215];

– історії розвитку оркестру та окремих інструментів: Д. Рогаль-Левицького [119, 120], С. Форсайта (C. Forsyth [179];

– монографії, присвячені життєвому та творчому шляху виконавців-альтистів і композиторів, які писали альтову музику, а також дослідження, присвячені окремим альтовим творам. До цієї групи належать праці Л. Ковнацької [66], Т. Левої та О. Леонтєвої [80], Д. Моріса (D. Maurice) [196], Л. Кертіс (L. Curtis) [169], Дж. Уайта (J. White) [233];

– дисертаційні дослідження вітчизняних та зарубіжних науковців, у яких розглядаються різноманітні аспекти минулого і сьогодення альтового мистецтва: Д. Гаврильця [24], М. Карапінки [56], Г. Косенко [68], Е. Купріяненко [78], О. Криси [72], Г. Люса (G. Luce) [193], М. Міліславльєвіча (M. Milislavljevic) [200], К. Мансо (C. Manseau) [194];

– статті у вітчизняній та зарубіжній науковій періодиці й на інтернет-ресурсах, призначені для розкриття спеціальних питань альтової проблематики: Н. Гнатів [30], Д. Байнога (D. Bynog) [164,165], Д. Далтона (D. Dalton) [172];

– дослідження, присвячені окремим аспектам методології альтового виконавства та педагогіки: Б. Палшкова [97], А. Сандаджяна [124], Є. Стоклицької [131];

– праці, в яких висвітлено універсальні процеси та явища історії світової музики ХХ ст.: Л. Ковнацької [65], В. Смірнова [126];

– дослідження, які утворюють методологічний базис аналітичної частини дисертації: В. Бобровського [14], Л. Мазеля [85], В. Назайкінського [93], Ю. Чекана [150].

**Наукова новизна роботи** полягає у тому, що в ній:

– європейське альтове мистецтво першої половини ХХ ст. представлено як системний історичний об'єкт, що об'єднує в собі виконавське середовище, композиторський доробок у сфері альтової музики, засади альтової освіти, реалії нотного видавництва та альтовий компонент музично-громадського життя країн Європи;

– вперше у вітчизняному музикознавстві європейське альтове мистецтво певного періоду розглянуто в аспекті щільної взаємодії виконавської практики та зумовленої нею композиторської творчості;

– вперше в український музично-науковий обіг комплексно введено постать і творчість англійської композиторки та альтистки Ребекки Кларк, а також проаналізовано ряд її альтових мініатюр;

– вперше в українському музикознавстві докладно представлено постать англійського композитора, альтиста та музикознавця Сесіла Форсайта із залученням аналізу його Альтового концерту;

– вперше в українському музикознавстві розглядається діяльність «Міжнародного альтового товариства».

Крім того, у роботі досліджуються маловідомі серед українських виконавців та дослідників альтові твори Пауля Гіндеміта («Kammermusik» №5 op. 36, №4) та «Konzertmusik op. 48»), встановлено показові стилістичні зв'язки між альтовими творами різних європейських композиторів. Дисертація містить значний обсяг допоміжного фактологічного музично-історичного матеріалу, більша частина якого також вводиться в обіг вітчизняного музикознавства вперше.

**Практичне значення.** Матеріали дослідження можуть бути використані у курсах з історії виконавства та історії світової музики ХХ ст., аналізу

музичних творів. Дисертація може сприяти активізації вітчизняної виконавської практики та розширенню концертного репертуару українських альтистів шляхом введення у нього проаналізованих творів, слугувати залученню української альтової спільноти до світових виконавських процесів. Також дослідження може посилити інтерес до питань альтової проблематики з боку вітчизняного музикознавства.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано на кафедрі історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Тема дисертації остаточно затверджена рішенням Вченої ради Національної музичної академії імені П. І. Чайковського (протокол №4 від 5 жовтня 2018 року), і вона відповідає темі №9 «Історія світової музичної культури» Перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2015–2020). На основі матеріалу дисертації розроблено спеціалізований навчальний курс «Європейське альтове мистецтво в інструментальній традиції першої половини ХХ століття».

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Основні положення дисертаційного дослідження були викладені на конференціях: «Музикознавчі студії – 2016» (26 лютого 2016 року), ХVІІІ міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» (9 січня 2017 року), Міжнародній науковій конференції «Ювілейні та пам'ятні дати 2018 року» (25 листопада 2018 року).

**Публікації.** Основні положення дисертації викладені в п'яти статтях, із них чотири – у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених ДАК МОН України, а одна – у виданні, внесеному до міжнародних наукометричних баз.

**Структура роботи.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів (одинадцяти підрозділів та трьох пунктів), висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи становить 216 сторінок, із них –



183 сторінки основного тексту. Список використаних джерел налічує 237 позицій (із них 83 – іноземними мовами).

## РОЗДІЛ 1

### ПЕРЕДУМОВИ І ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ЄВРОПЕЙСЬКОГО АЛЬТОВОГО МИСТЕЦТВА

#### 1.1. Альтава проблематика у зарубіжних та вітчизняних музикознавчих працях

Перш ніж долучитися до безпосередньої розробки теми даного дослідження, цілком доречним є зосередитися на загальному огляді музикознавчої літератури, присвяченої питанням альтової проблематики. Адже нову епоху в історії альту, пов'язану, головним чином, з його інтенсивним самоствердженням на теренах сольного інструментального виконавства, також характеризує активізація інтересу до нього з боку музикознавчої спільноти. Принагідно слід зазначити, що введення питань альтової проблематики в активний науково-музичний обіг стало важливим засобом «культурної пропаганди» інструмента, поряд із його виконавською репрезентацією. Видатний сучасний американський дослідник альтового мистецтва **Моріс Райлі** описує дану ситуацію наступним чином: «Зростання значущості альту у творчості сучасних композиторів, постійне розширення сольного репертуару, важливість альту у камерній музиці та оркестрових творах робить очевидною необхідність створення відповідної музикознавчої літератури, присвяченої інструмента» [215, с. 9]<sup>1</sup>.

Важлива роль у цьому процесі належить **«Міжнародному альтовому товариству»**, заснованому у 1968 р. Одним із завдань цієї організації постало заохочення та підтримка науково-дослідницької роботи у сфері історії альту, представлення його виконавців, викладачів, скрипкових майстрів, які створювали альти, та композиторів, які писали для альту. Появі «Міжнародного альтового товариства» передувала досить довга передісторія – понад чотири

---

<sup>1</sup> Тут і далі всі іншомовні праці цитуються у перекладі автора дисертації.

десятиліття. У контексті даного підрозділу слід навести деякі показові факти, пов'язані з цим підготовчим періодом<sup>2</sup>.

Для малочисельних ентузіастів альтового мистецтва з різних країн, які представляли професійне середовище початку ХХ ст., була цілком очевидною необхідність об'єднання їхніх зусиль на міжнародному рівні, передусім із метою популяризації інструмента. Тому, коли видатний радянський альтист Вадим Борисовський<sup>3</sup> під час гастролей Німеччиною познайомився у Берліні зі своїм колегою Паулем Гіндемітом, серед іншого альтисти обговорили необхідність та перспективи створення організації, яку вони планували назвати «The Violists' World Union» («Світове об'єднання альтистів»). Відомо, що П. Гіндеміт навіть подарував В. Борисовському свою фотокартку, на якій зробив символічний напис: «Світове об'єднання альтистів – голова Борисовський». Утім, тоді їхній грандіозний задум так і залишився нездійсненим.

У широке коло інтересів приятеля П. Гіндеміта та В. Борисовського, **Вільгельма Альтмана** (1862–1951), німецького історика, музикознавця та бібліотекаря, також входила альтова музика та музика для віолі д'амур<sup>4</sup>. У 1929 р. у журналі «Allgemeine Musik-zeitung» («Спільна музична газета») було опубліковано статтю В. Альтмана «Zur Geschichte der Bratsche und der Bratschisten» («Історія альту та альтистів»). Хоча за обсягом вона займала лише дві сторінки, публікація містила вагому інформацію щодо основних,

---

<sup>2</sup> Основним джерелом інформації у даному випадку виступив матеріал другого тому монографії М. Райлі «Історія альту»: Riley M. W. «The history of the viola, Vol. 2» [214, с. 249–253].

<sup>3</sup> Борисовський Вадим Васильович (1900–1972) – видатний радянський альтист та педагог – близько 50-ти років викладав у Московській консерваторії. Один із «піонерів» сольного альтового виконавства на радянському просторі, активний пропагандист цього інструменту. З 1923 р. В. Борисовський разом з іншими випускниками Московської консерваторії (скрипальями Дмитром Цигановим, Василем Ширинським та віолончелістом Сергієм Ширинським) заснували струнний квартет. Починаючи з 1931 р. колектив отримав назву «Квартет імені Бетховена» (до цього він виступав під назвою «Квартет Московської консерваторії»). Саме у складі цього колективу В. Борисовський відвідав Німеччину у 1927 р. Крім гри у квартеті, під час німецьких гастролей альтист також мав і сольні виступи. Відомо, що у Берліні він виконував Сонату Пауля Гіндеміта для альту-соло у присутності автора (інформація за «Понятовский С. П. История альтового искусства» [108, с. 220 – 225]).

<sup>4</sup> В. Альтман також із 1904 р. був музичним редактором газети «National Zeitung» («Національна газета»). Із 1915 по 1927 рр. завідував музичним відділом Королівської бібліотеки у Берліні. Свого часу був одним із найкращих знавців камерної музики у Європі (інформація за «Леонтьева О. Т. Альтман Вильгельм» [82]).

доступних на той час, джерел, із яких можна було би дізнатися про історію інструмента. Того ж року, 29 березня, В. Альтман ініціював перший випуск журналу «Die Bratsche» («Альт»), в якому публікувалися статті, присвячені виконавству на альті та віоль д'амур. На сторінках журналу автор висловив чергову ідею щодо створення організації, що її, згідно з німецькою культурною традицією, пропонував назвати «Bratschen-Bundes» («Альтове братство»). В. Альтман сформулював цілі «Братства» наступним чином:

1. Сприяння визнанню альтя як сольного інструмента, а також його поширенню в межах професійного камерного виконавства та домашнього музикування.
2. Сприяння визнанню альтя та підвищенню його статусу в оркестрі.
3. Організація та проведення сольних альтових конкурсів та конкурсів камерного музикування.
4. Перевидання нот альтових творів, які раніше вже були надруковані.
5. Зменшення вартості подібних видань для членів «Братства» за допомогою підписки.
6. Сприяння та контроль за усіма можливими спробами покращення конструкції інструмента.
7. Перетворення «Die Bratsche» на офіційний журнал «Братства».
8. Сприяння всебічному професійному визнанню віоль д'амур.
9. Заохочення музикознавчих досліджень щодо обох інструментів.

Перший випуск «Die Bratsche» складався з 16 сторінок. На перших десяти були розміщені невеличкі статті та списки нових публікацій альтової нотної літератури. На решті сторінок було розміщено рекламу. На жаль, всього вийшло тільки п'ять випусків «Die Bratsche» протягом 1929–1930 рр. Відсутність належної фінансової підтримки та несприятлива політична ситуація у тогочасній Німеччині змусили В. Альтмана припинити публікацію журналу та зрештою відмовитися від ідеї створення «Альтового братства».

Ще одним важливим внеском у започаткування «галузевого» альтового музикознавства стало укладення та публікація В. Альтманом і В. Борисовським каталогу альтової літератури, стореної впродовж величезного історичного періоду від XVII до XX ст. – «Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore» («Каталог літератури для альту та віолі д'амур»), котрий був опублікований у 1937 р. Значення цього факту для розвитку альтового виконавства важко переоцінити. Адже поява такого каталогу не тільки заповнювала інформаційний вакуум, але й частково долала один із головних тогочасних «альтових» стереотипів, згідно з яким існуючий на той час оригінальний сольний альтовий репертуар є досить обмеженим.

У спогадах про В. Борисовського австрійський альтист Карл Стерхоф писав: «Через участь у складанні цього каталогу Борисовський потрапив у немилість до сталінського режиму; його дружину, Олександру де Лазарі-Борисовську, яка походила з роду корсиканських аристократів, навіть приговорили до розстрілу. Борисовський вже був готовий померти слідом за нею. На щастя, Олександру помилували – ймовірно через те, що її чоловік був відомим у Московській консерваторії, де користувався великим авторитетом серед колег та студентів» [225, с. 11]. Отже, як бачимо, ентузіастів альтового мистецтва на шляху до визнання інструмента іноді спіткали несподівані й велими драматичні життєві колізії.

Зрештою, амбітні ідеї П. Гіндеміта, В. Борисовського та В. Альтмана все ж таки не пропали даремно. Вони реалізувалися через якийсь час по завершенню Другої світової війни, коли політико-культурна ситуація стала більш сприятливою. В 1968 р., знову ж таки у Німеччині, невеликою групою ентузіастів на чолі з Францом Цайрінгером було створено **«Міжнародне товариство дослідників альту»** («Die Internationale Viola-Forschungsgesellschaft»). По-суті, воно постало втіленням ідеї «Альтового братства». З невеличкої кількості осіб на початку свого існування товариство невдовзі розрослося до організації з більше ніж тисячею членів, досягнувши дійсно міжнародного

масштабу. Для зручності воно було розділено на національні секції. На сьогоднішній день у його складі знаходяться 18 національних секцій, а саме: Австралійське та Новозеландське альтове товариство, Бразильське альтове товариство, Британське альтове товариство, Канадське альтове товариство, Китайське альтове товариство, Данське альтове товариство, Фінське альтове товариство, Французьке альтове товариство, Німецьке альтове товариство, Ісландське альтове товариство, Італійське альтове товариство, Нігерійське альтове товариство, Польське альтове товариство, Португальське альтове товариство, Південно-Африканське альтове товариство, Іспанське альтове товариство, Швейцарське альтове товариство, Тайське альтове товариство.

Цікава історія пов'язана з назвою організації. Коли у 1971 р Мирон Розенблум<sup>5</sup> заснував американську секцію, він, за аналогією до провідної, назвав її «The American Viola Research Society» («Американське товариство дослідників альт»). Втім, дана назва дещо відштовхувала від вступу до нього потенційних учасників із числа альтистів-виконавців та педагогів, адже створювала враження, що товариство займається виключно науковою діяльністю. Через це у 1978 р. було прийнято рішення перейменувати його на «The American Viola Society» («Американське альтове товариство»). Така зміна одразу ж сприяла збільшенню кількості членів товариства за рахунок викладачів та виконавців.

Перейменування американської секції спричинило перейменування й головної організації з огляду на аналогічні причини. Це питання було підняте на VIII Міжнародному альтовому конгресі, який відбувався у Граці у 1980 р. В результаті тривалої дискусії в 1982 р. на черговому X Міжнародному альтовому конгресі у Штутгарті було ухвалено нову назву «Die Internationale Viola-Gesellschaft, Verein zur Förderung des Violaspiels und der Viola-Forschung» («Міжнародне альтове товариство, асоціація з популяризації альт-

---

<sup>5</sup> Мирон Розенблум (нар. в 1933 р. ) – американський альтист та виконавець на віоль д'амур. Засновник та перший президент (1971–1981 рр.) «Американської асоціації дослідників альт» та співзасновник «Американської асоціації виконавців на віоль д'амур» («Viola d'amore Society of America»).

тового виконавства та дослідження альтя»). Зважаючи на довжину цієї назви, зарубіжні фахівці дуже часто застосовують аббревіатуру IVG («Die Internationale Viola-Gesellschaft») або ж IVS («International Viola Society») – тобто «Міжнародне альтове товариство» німецькою та англійською мовами відповідно.

Окремої уваги заслуговує постать засновника «Міжнародного альтового товариства» **Франца Цайрінгера** (1920–2009). Австрійський альтист та педагог, директор Вищої школи музики у місті Поллау, Франц Цайрінгер очолював «Міжнародне альтове товариство» протягом двадцяти років. Він також відомий своїм каталогом альтової музики «Literatur für Viola» («Література для альтя»), який разом із каталогом Альтмана-Борисовського є важливим джерелом інформації щодо оригінального альтового репертуару. Варто відзначити, що після першого видання «Literatur für Viola» у 1963 р. Ф. Цайрінгер продовжив працювати над його розширенням, розшукуючи та популяризуючи нові альтові твори. Це призвело до перевидань «Literatur für Viola» у 1965, 1976 та 1985-х рр.

Яскраво охарактеризував діяльність Ф. Цайрінгера М. Райлі: «Досягнення цілей “Міжнародного альтового товариства” відбувалося завдяки зусиллям багатьох альтистів світу, але головним чином завдяки непомітним зусиллям професора Франца Цайрінгера, президента “Міжнародного товариства”. Його натхненне керівництво, відданість та самопожертва надали іншим членам товариства стимула, який є дуже важливим для росту та розвитку успішної організації» [215, с. 280].

Важлива роль у розвитку «альтового музикознавства» належить «Журналу американського альтового товариства» («Journal of the American Viola Society», скорочено JAVS). Його витоки пов’язані з інформаційним бюлетенем товариства, який із часом настільки розширився, що у 1985 р. було прийнято рішення замість нього випускати повноцінний журнал, котрий відтоді виходить тричі на рік. У ньому публікуються статті, присвячені проблемам

історії інструмента, питанням альтового виконавства та педагогіки, поширюються «альтові» новини, анонсуються важливі «альтові» події. З 1999 р. за ініціативи редколегії журналу серед студентів, які є членами «Американського альтового товариства», проводиться «The David Dalton Viola Research Competition» – Конкурс альтових досліджень імені Девіда Далтона (нар. у 1934 р.) – американського альтиста та педагога, президента «Американського альтового товариства» (1986–1990 рр.) та «Міжнародного альтового товариства» (1999–2001 рр.), який до 1999 р. був редактором JAVS.

Що стосується засадничих зарубіжних наукових досліджень, присвячених фундаментальним питанням альтової проблематики, то тут, безумовно, з-поміж усіх виділяється робота вже неодноразово згадуваного американського дослідника **Моріса Райлі** – «Історія альтя» (Maurice Riley. «The history of the viola»), видана у двох томах. Перший том монографії побачив світ у червні 1980 р., другий – пізніше на ціле десятиліття, у жовтні 1991 р. Згодом, у травні 1993 р. вийшло друге видання першого тому – переглянуте та доповнене. На превеликий жаль, на сьогоднішній день дана монографія вже не друкується.

Із 1947 до 1977 р. М. Райлі був педагогом, викладав гру на скрипці та альті в Університеті Східного Мічигану<sup>6</sup>. Одночасно з цим він займався науковою роботою, адже одразу після Другої світової війни захистив дисертацію за темою «Вивчення смичкових інструментів із 1511 по 1756 рр.» («The Teaching of Bowed Instruments from 1511 to 1756»). Вже тоді для М. Райлі стало очевидним, наскільки обмеженою є інформація стосовно альтя у порівнянні зі скрипкою, віолончеллю та навіть контрабасом, і наскільки ускладненим є доступ до неї. Це спонукало музиканта розпочати пошукову діяльність у відповідній сфері. Не буде перебільшенням сказати, що дослідження історії альтя від цього моменту стає сенсом його життя. До 1970 р. ним була зібрана вся інформація з цього питання, що була доступною у США. У 1971 р.

---

<sup>6</sup> Тут і далі інформацію стосовно життєвого та творчого шляху М. Райлі взято зі вступних розділів першого та другого томів його монографії [214, 215].



М. Райлі здійснює першу з чотирьох поїздок до Європи з метою подальших пошуків у бібліотеках та музеях, особливо італійських міст Брешиї та Кремони – колиски усього сімейства струнно-смичкових інструментів. Також він зустрічається з провідними європейськими альтистами та дослідниками цього інструмента. У 1975–1976 рр. під час річної відпустки, наданої йому університетом, дослідник розпочинає роботу над опрацюванням зібраної інформації, а після виходу на пенсію у 1977 р. повністю присвячує свій час написанню монографії.

Спочатку М. Райлі планував випустити лише одну книгу. Саме тому на титулі видання 1980 р. немає позначки «Volume 1» – перший том. Але великий попит фахівців на книгу та накопичення автором значного обсягу нової інформації вже після опублікування даного видання стали приводом для написання й випуску другого тому, а згодом і оновленої версії першого. «Історія альтя» М. Райлі, на нашу думку, є найбільш фундаментальною з усіх існуючих на сьогоднішній день робіт, присвячених історії інструмента, адже вона охоплює максимальний часовий період, починаючи від моменту виникнення альтя на початку XVI ст. і до часів, коли була написана сама монографія.

Перший том «Історії альтя»<sup>7</sup> складається з 17 розділів, двох додатків («Короткі біографії альтистів» та «Аргентинські альтисти, альтові майстри та композитори, які створювали альтову музику») і двох словників-глосаріїв («Назви альтя, які використовували німецькі музикознавці у 1618–1756 рр.» та «Альтова термінологія XX ст.»). Кожен розділ, своєї черги, містить у собі декілька підрозділів (за виключенням монолітного восьмого – «Альтові смички»). Весь матеріал викладений у хронологічному порядку. Велику увагу М. Райлі приділяє історії виготовлення інструмента – монографія представляє вражаючу кількість фотографічних зображень та детальних описів альтів різних скрипкових майстрів та інформацію щодо їх власників.

---

<sup>7</sup> Оскільки у нашому розпорядженні є тільки видання першого тому 1993 р., подальша характеристика буде спиратися саме на нього.

У книзі детально описується послідовний виклад історії альтового виконавства у країнах Європи та Америки у різних його проявах, розглядається місце альту у творчості окремих композиторів. Перший том «Історії альту» містить портрети та фотографії відомих виконавців-альтистів, самих інструментів, нотні приклади із численних композицій. Утім, М. Райлі не подає музикознавчий аналіз творів, про які веде мову. Цілком очевидно, що автора більше цікавить фактологічний матеріал.

Якщо перший том «Історії альту» дає досить цілісну та послідовну картину історії розвитку інструмента, то другий є швидше контекстним доповненням до нього, хоча і більшим за обсягом. Він складається з чотирьох частин, розділених на 31 розділ, які, у свою чергу, мають по декілька підрозділів. У першій частині – «Альт та його майстри» – так само подається багато нової чи оновленої інформації щодо альтів різних скрипкових майстрів. Автор представляє багато фотографій та детальних описів цих інструментів. Цікаво, що не всі розділи другої частини – «Нещодавні дослідження історії альту» – належать авторству М. Райлі. Деякі з них написані його колегами – альтистами та дослідниками альтового мистецтва на прохання автора. Третя частина містить інформацію щодо важливих «альтових» подій 1980 – 1990-го років, тобто того періоду, який пройшов від моменту виходу першого тому. У четвертій частині наведені короткі біографії альтистів, які не ввійшли в перший том, та деякі доповнені біографії.

Значення монографії М. Райлі у дослідженні історії альтового мистецтва та його розвитку у ХХ ст. важко переоцінити. В. Прімуоз у вступному слові до першого видання книги написав: «Альтисти та, за великим рахунком, всі шанувальники струнних інструментів мають перед М. Райлі неоплачений борг» [215, с. 5]. Хоча від моменту виходу «Історії альту» і до сьогодні вже пройшло більше двадцяти років, що, при нинішньому темпі розвитку музичного мистецтва, у тому числі й альтового, є доволі значним відрізком часу, книга все одно залишається актуальною і сьогодні. На наше переконан-

ня, «Світове альтове товариство» та зокрема його американська секція мають замислитися над перспективами її перевидання, причому не тільки англійською мовою. Можливо, варто навіть зробити це з доповненнями сучасних авторів, особливо стосовно визначних подій альтового мистецтва, які відбулися в сучасному музичному світі, починаючи від 1990-х рр.

Серед зарубіжної літератури, присвяченої питанням альтової проблематики, також варто згадати кілька книг мемуарного плану. Зокрема, це робота Лайонела Тертіса під назвою «Попелюшки більше немає» («Cinderella no more»). Це перша автобіографія видатного англійського альтиста, написана ним у віці 77 років. Вона опублікована у Лондоні у 1953 р. На сьогоднішній день вже не друкується. Його ж праця «Мій альт та я» – друга автобіографічна книга, написана автором у рекордному віці 97 років (!). Вперше вона опублікована у 1974 р. й також більше не друкується.

Книга Вільяма Прімроуза «Прогулянка Північним боком – спогади альтиста» («Walk on the North side – Memoirs of a violist») також представляє собою автобіографію цього видатного альтиста шотландського походження. Вперше вона опублікована у 1978 р. й недоступна для нових публікацій.

Книгу Девіда Далтона «Граючи на альті – бесіди з Вільямом Прімроузом» («Playing the viola: conversations with William Primrose») побудовано у формі бесіди між В. Прімроузом та автором, його учнем Д. Далтоном. В. Прімроуз надзвичайно цікаво розкриває специфіку стосунків між педагогом та учнями, акцентує особливості процесу переходу виконавця зі скрипки на альт, пояснює, як правильно займатися домашньою підготовкою, обґрунтовує засади сценічної культури, коментує постановку рук та багато іншого.

У книзі відомого сучасного альтиста Михайла Кугеля «Історія епохи – інтерпретація двох альтових творів» йдеться про два видатних альтових твори ХХ ст. – «Концерт для альту з оркестром» Бели Бартока та «Сонату для альту і фортепіано» Дмитра Шостаковича. Автор аналізує те, яким чином життя композиторів та обставини написання позначилися на музичній мові

даних творів. Книга може бути цікавою та корисною не тільки для виконавців-альтистів, але й для слухачів. Вона видана двома мовами, англійською та німецькою, у 2002 р, але в оригіналі написана російською.

Книгу Дональда Моріса «Альтовий концерт Бартока – дивовижна історія його лебединої пісні» («Bartok's Viola Concerto. The remarkable story of his swansong») видано у 2004 р. На її написання автора – професійного альтиста – підштовхнуло створення власної редакції твору. В роботі йдеться про обставини написання по суті останнього бартоківського опусу, Альтового концерту, проаналізовано його подальші версії у порівнянні з авторським рукописом.

Книга двох авторів, Ісгуді Менухіна та Вільяма Прімуруза «Скрипка та альт» («Violin & viola») представляє особливий інтерес, оскільки віддзеркалює певну тенденцію у сприйнятті двох провідних струнно-смичкових інструментів. Показово, що «альтова» частина даної книги є набагато меншою за «скрипкову». Ініціатором створення книги виступив знаменитий скрипаль І. Менухін, який і запропонував В. Прімурузу написати розділ про альт.

Праця Джона Уайта «Лайонел Тертіс. Перший видатний альтист-віртуоз» – це надзвичайно цікава та достатньою мірою сучасна книга (видана у 2006 р.), написана професійним альтистом. У ній детально описуються життя та творча діяльність видатного музиканта ХХ ст., засновника англійської альтової школи Лайонела Тертіса

**Вітчизняне музикознавство** до здобуття Україною незалежності тривалий час було частиною загальнорадянського науково-дослідницького процесу. Варто відзначити, що радянське альтове виконавство знаходилося на високому художньому та технічному рівнях, що позитивно позначилося й на розвитку «альтового музикознавства». Серед його найбільших досягнень – **монографія Станіслава Понятовського «Історія альтового мистецтва»** 1984 р. (перевидана у 2007 р. у Москві), яку поряд з «Історією альтя»

М. Райлі можна назвати одним із найбільш фундаментальних досліджень історії інструмента.

Хоча «Історія альтового мистецтва» С. Понятовського багато в чому подібна, а частково навіть поступається монографії М. Райлі в аспекті дослідження зарубіжної альтової традиції, у неї є важлива перевага – другий розділ, де йдеться про альтове мистецтво Росії та Радянського Союзу, теми, практично не висвітлені в книзі М. Райлі. Крім цієї монографії, С. Понятовський відомий сучасним альтистам своєю брошурою «Альт» 1974 р. та кандидатською дисертацією на тему «Історична еволюція ролі альту в оркестрі XVI–XX ст.» 1981 р. У його дисертації, серед іншого, наводяться приклади використання альтів в оркестрових творах українських композиторів XX ст., зокрема у «Карпатському концерті» Мирослава Скорика (йдеться про знамените соло альту з даного твору).

С. Понятовський вважав вивчення історії альтового мистецтва важливою складовою навчання музикантів. «Вивчення історії альтового мистецтва – один із аспектів професійної підготовки виконавців-альтистів. Адже саме ланцюжок взаємозалежних та взаємообумовлених фактів, вибудованих у певній історичній перспективі, сприяє, як видається, формуванню почуття історизму, вмінню з відповідною свободою орієнтуватися у різноманітних напрямках і стилях музичного та, зокрема, альтового виконавства, а також найважливішому для виконавця вмінню художньо влучно трактувати твори. Ефективному виконанню поставлених завдань повинно слугувати знайомство з педагогічними принципами видатних виконавців, та з цілим рядом надзвичайно важливих альтових творів» [108, с. 3].

Також у контексті огляду музикознавчої літератури, присвяченої альту, варто згадати наступні праці спеціальної проблематики: книгу професора Одеської консерваторії Михайла Грінберга «Російська альтова література» 1967 р., дисертацію професора Київської консерваторії Бориса Палшкова «Особливості оркестрового виконавства та питання підготовки альтиста-

оркестранта» 1971 р., дисертацію Акопа Сандаджяна «Удосконалення альтової постановки та її музично-виконавське значення» 1973 р., книгу В. Юзефовича «В. Борисовський. Засновник радянської альтової школи» 1977 р. та працю «Альтова педагогіка В. В. Борисовського» Олени Стоклицької (перевидану в 2007 р. у Москві). Тож, як бачимо, радянське «альтове музикознавство», за винятком робіт С. Понятовського, переважно займалося питаннями історії вітчизняного альтового виконавства та педагогіки, методики навчання гри на інструменті. Специфіка культурної політики держави, певна «закритість», ізолюваність від закордонних музичних процесів вплинули на тематику досліджень.

Активний інтерес до альтової проблематики у музикознавстві незалежної України з'явився лише на початку XXI ст. Головними осередками розвитку галузевого музикознавства стали консерваторії (музичні академії, інститути мистецтв) Києва, Львова та Харкова. Дослідження у сфері альтового мистецтва, які відбувалися на базі цих вищих навчальних закладів, призвели до появи низки сучасних кандидатських дисертацій: С. Кулакова «Альтова інтерпретація шести сюїт Й. С. Баха для віолончелі соло» (Київ, 1999 р.); Е. Купріяненко «Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє бароко – Й. Брамс)» (Харків, 2011 р.); М. Карапінки «Жанрова парадигма європейської сонати для альту і фортепіано XVIII–XX століть» (Львів, 2011 р.); О. Криси «Альтове мистецтво Києва в контексті європейських традицій» (Київ, 2011 р.); Д. Гаврильця «Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі» (Львів, 2012 р.), Г. Косенко «Темброва семантика альту у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років» (Харків, 2018 р.). Важливою вітчизняною музикознавчою подією стала публікація у Києві у 2009 р. книги видатного альтиста українського походження Михайла Кугеля «Шедеври інструментальної музики» (у двох томах). Вона містить виконавські аналізи таких визначних, етапних творів, як Соната «Арпеджіоне» Ф. Шуберта (у версії для альту і фортепіано);

«Соната для Великого альту з оркестром» Н. Паганіні; «Соната для альту і фортепіано» П. Гіндеміта op.11 №4; «Соната для альту і фортепіано» Д. Шостаковича; «Концерт для альту з оркестром» Б. Бартока.

Звертає на себе увагу європейська спрямованість українських альтових досліджень. Причиною цього, очевидно, є бажання заповнити певні старі прогалини в історії альтового мистецтва, що нині стає реальним завдяки появі доступу до зарубіжної нотної та музикознавчої літератури, відкриттю різноманітних архівів, можливості спілкування з закордонними колегами, які з'явилися після здобуття Україною незалежності та у процесі освоєння новітніх інтернет-технологій.

Незважаючи на те, що окремі альтові твори українських композиторів та актуальні питання історії вітчизняного альтового мистецтва є об'єктами дослідження у дисертаціях М. Карапінки, О. Криси, Д. Гаврильця та Г. Косенко, вивчення історії українського альтового мистецтва залишається малодослідженим та перспективним напрямком вітчизняного музикознавства. Україна має гарні традиції альтового виконавства, багато цікавих альтових творів написано сучасними українськими композиторами, отже вітчизняній спільноті є що продемонструвати на міжнародних теренах. Із точки зору перспектив розвитку в країні альтового виконавства та музикознавства є важливим якнайскоріше залучення української альтової спільноти до світових процесів, пов'язаних із даним інструментом, зокрема розгляд можливості приєднання до «Світового альтового товариства».

## **1.2. Альт в оркестровій та камерно-інструментальній музиці другої половини XIX – початку XX століть**

«Оскільки альт більшою мірою є оркестровим інструментом, то всі важливі процеси, пов'язані з його зародженням, становленням та мистецтвом гри на ньому обумовлені розвитком симфонічної музики та самого оркестру. Саме у надрах симфонічного оркестру виростало й альтове виконавство, у

тому числі певною мірою і сольне» [108, с. 8]. Хоча, на нашу думку, твердження, що «альт у більшій мірі є оркестровим інструментом», у сьогоднішніх реаліях вже є не зовсім коректним, ці слова видатного дослідника альтового мистецтва С. Понятовського дозволяють виокремити надзвичайно важливу історичну сходинку на шляху альта до його затвердження у сфері сольного виконавства.

Зазначимо, що у процесі еволюції симфонічного оркестру протягом всього класико-романтичного періоду роль альта у формуванні оркестрового звучання значно трансформувалася. Добре відомо, що в оркестрі часів віденського класицизму альти здебільшого виконували функцію супроводу провідної мелодичної лінії, лише з невеликими сольними вкрапленнями, мелодія яких, як правило, дублювалася в партіях інших інструментів. Починаючи від ранньо-романтичної доби, коли поступово відбувалася індивідуалізація найяскравіших голосів оркестрової партитури, композитори стали доручати альтам набагато більш важливі виражально-драматургічні функції.

Певною мірою це відбувалося через те, що непересічний тембр альта, його художній образ та технічний арсенал багато в чому були співзвучними творчим інтенціям композиторів-романтиків. Невипадково, незважаючи на те, що середньостатистичний рівень виконання альтистів у більшості європейських оркестрів XIX ст. залишався доволі низьким, композитори-романтики за щонайменшої нагоди намагалися використовувати можливості цього інструмента у своїх партитурах. Яскравим свідченням тому є виняткова за історичним і художнім значенням партитура «Гарольда в Італії» Гектора Берліоза за поемою Дж. Байрона (дата прем'єри – 13 листопада 1834 р.). Меланхолійне, емоційно-глибоке, багате на різноманітні психологічні барви звучання альта ідеально відповідало задуму створення звукового портрету романтичного героя байронівського типу, загадкового і водночас експресивного.



Щодо сумарної функції альтя в європейській оркестровій практиці двох останніх століть цікавою є наступна думка українського дослідника альтового мистецтва у площині концертного жанру Д. Гаврильця: «Наріжна функція альтя у європейській інструментальній традиції XIX–XX століть екзистенційна: саме його темброві властивості найчастіше використовуються у творах, задуми яких пов'язані з філософським осмисленням буття. У вельми складних за концептуальним та психологічним вмістом сучасних інструментальних концертах голос альтя асоціюється з голосом ліричного героя, що рефлексує свій земний шлях. Звичайно, такі задуми ставлять перед виконавцями якісно нові завдання – інтелектуальні та технологічні» [24, с. 3].

По-справжньому революційним чином до застосування альтів у своїх оркестрових партитурах підійшли три композитори доби пізнього романтизму – початку епохи модернізму: Ріхард Вагнер, Густав Малер та Ріхард Штраус. Адже технічний та художній рівень, загальне інтонаційне і смислове навантаження оркестрових альтових партій у їхніх творах мало в чому поступалися, наприклад, скрипковим партіям. Для їх виконання альтисти повинні були мати високий рівень спеціальної підготовки. Змін потребувала також якість самих інструментів. Звучання так званих «альтів-недомірків», які набули масового поширення в оркестровому побуті попереднього періоду, було вже недостатньо для досягнення відповідного естетичного ефекту. Це спонукало скрипкових майстрів до конструювання нових інструментів великого розміру.

С. Понятовський з цього приводу писав наступне: «Складність альтових партій в оркестрі досягла настільки високого рівня, що їх виконання потребувало високопрофесійного володіння інструментом. Це, відповідно, мало позитивний вплив на підвищення майстерності оркестрантів-альтистів» [107, с. 13]. Можемо припустити, що саме з цього моменту розпочинається поступове усвідомлення фаховою музичною спільнотою того факту, що альт для повноцінного освоєння потребує не менших зусиль, ніж скрипка або віолон-

чель. Відповідно, можемо говорити і про народження в той час професії «альтист».

**Ріхард Вагнер** (1813–1883), видатний реформатор оперного жанру, здійснив грандіозні зрушення і в сфері оркестрової музики, що була важливою складовою його музично-театральних шедеврів. С. Понятовський охарактеризував оркестр Р. Вагнера у такий спосіб: «Відмінна особливість творів композитора – щедre використання оркестрової поліфонії. Якщо бахівське багатоголосся у своїй основі далеко не завжди враховувало специфіку інструментів, то вагнерівська оркестрова поліфонія виходить із досконалого знання природної сутності інструментального оркестру» [108, с. 113]. В оркестрові партії своїх творів композитор привніс масштабну віртуозність, до того властиву скоріше сольному виконавству. Все це повною мірою стосується й альтової групи оркестру. Однак епізодів із солюючим альтом у музиці Р. Вагнера не так і багато. Мабуть, найяскравіший із них – це соло альту у першому акті опери «Тристан та Ізольда».

Важлива сфера музичної діяльності Р. Вагнера, яка допомогла йому в практичному пізнанні оркестрового звучання – диригування. Найбільш важливим для формування Вагнера-диригента став період співпраці музиканта з Дрезденським оркестром, який на той час вважався одним із найкращих музичних колективів Європи. Незважаючи на це, склад струнної групи даного оркестру був доволі скромним: 6 перших скрипок, 5 других, 2 альту, 2 віолончелі, 2 контрабаси. З часом для виконання своїх творів Р. Вагнер суттєво збільшив кількість інструментів, зокрема струнних: до 16 перших скрипок, 16 других, 12 альтів, 12 віолончелей та 8 контрабасів<sup>8</sup>. Але зібрати таку кількість альтистів, які би володіли достойним виконавським рівнем, було доволі проблематично у ті часи. Далі наводимо думку самого Р. Вагнера з цього приводу: «На альті зазвичай (за рідкісними винятками) грають погані скрипалі, або старі виконавці на духових інструментах, яким доводилося ко-

---

<sup>8</sup> Дана інформація надається за монографією С. П. Понятовського («Понятовский С. П. История альтового искусства» [108, с. 113–116]).

лись познайомитися зі струнним інструментом; найбільш компетентний альтист займає перший пульти, оскільки йому доводиться грати рідкісні соло для цього інструмента; мені випадало бачити, як цю функцію брав на себе концертмейстер перших скрипок. Для мене було очевидним, що у великому оркестрі, який має вісім альтистів, був лише один виконавець, спроможний зіграти доволі складні пасажі в одній із моїх пізніх партитур» [215, с. 211].

Бажання композитора мати оркестр із висококласних музикантів у повній мірі здійснилося лише у Байройті, коли там у 1876 р. відкрився вагнерівський «іменний» оперний театр. Що стосується тамтешньої альтової групи, то в цьому плані на Р. Вагнера значною мірою вплинуло знайомство у Мюнхені з видатним німецьким альтистом того часу Германом Ріттером. Останній ознайомив композитора з новою моделлю альту – побудованою за його ініціативою вюрцбургським скрипковим майстром Карлом Хьорлайном альтовою віолою (*Viola alta*), яку той використовував у власній виконавській діяльності<sup>9</sup>. Цей альт мав великий розмір (довжина корпусу 48 см). Композитора настільки вразила гра музиканта та звучання його інструмента, що він запросив Г. Ріттера на посаду головного альтиста у першій виставі Байройтського оперного театру – тетралогії «Перстень Нібелунгів», яка відбулася 13 – 17 серпня 1876 р. З цього моменту в Байройтський оперний оркестр приймалися тільки альтисти, які володіли інструментами великого розміру, як правило моделі Г. Ріттера.

**Густав Малер** (1860–1911) незмінно надавав виняткового значення альтовому голосу у своїх симфонічних партитурах. Доречною є думка С. Понятовського з цього приводу: «Мабуть, у жодного з композиторів до Малера роль альтів не була настільки важливою та відповідальною у художньому відношенні. Після нього тільки Шостакович ставив перед ними настільки ж важливі драматургічні завдання» [108, с. 121]. Композитор прагнув досягнути максимальної виразності у звучанні кожного голосу партитури.

---

<sup>9</sup> Інформація щодо альтової віоли надається за першим томом монографії М. Райлі [215, с. 210 – 217].

Альтові партії його творів вимагають вільного володіння інструментом. Г. Малер нерідко застосовує прийом «divisi» в альтовій групі оркестру, зустрічаються в нього й епізодичні альтові «solo». Та, мабуть, найяскравіший приклад максимального використання ним можливостей інструмента – початок незакінченої Симфонії №10 (Andante, 1910 р.), де перші 15 тактів грає одна група альтів без супроводу.

**Ріхард Штраус** (1864–1949) зробив безцінний внесок у розвиток альтового виконавства, втіливши у своїй симфонічній поемі «Дон Кіхот» (1897 р.) образ Санчо Панси за допомогою солюючого альтя (в той час як солююча віолончель виступила «у ролі» Дон Кіхота). Важлива особливість сольної партії альтя у цьому творі – використання прийому «скордатури», коли струна «до» перестроюється на півтон нижче. Через це у випадках, коли партію солюючого альтя виконує концертмейстер групи альтів, він бере з собою на сцену два інструменти: один у звичайному строї для оркестрової гри, а інший – із перестроєною «до-струною» для сольних епізодів. Ще однією важливою особливістю сольної альтової партії даного твору стало застосування композитором до інструмента нового типу образності, адже соло-альт у партитурі представлений у гумористично-гротескному плані, що відповідає характеру Санчо Панси. Це нерідко створює своєрідні труднощі для виконавців, адже від них вимагається специфічна грубувата та «незграбна» гра, що потребує долання певних суто психологічних бар'єрів, пов'язаних із традиційною культурою звучання. Відзначимо, що трактування Р. Штраусом альтового тембру як гумористично-гротескного художнього начала випереджає аналогічні підходи до альтя в творчості митців наступних поколінь – П. Гіндеміта, Д. Мійо та В. Волтона, про що будемо говорити далі.

Крім симфонічної поеми «Дон Кіхот», роль альтя є ваговою і в інших творах Р. Штрауса. Зокрема, у симфонічній поемі «Так говорив Заратустра» (1896 р.) основна тема після вступу доручена двом солюючим альтам, до яких згодом приєднуються й інші. Також у творі є епізод альтового соло та

фрагмент, де альти розділяються на шість окремих партій, при цьому фактично кожна пара музикантів (кожен пульт) виконує свою власну партію (у партитурі у складі групи передбачено шість пультів альтів).

Стосовно впливу творчості Р. Штрауса на еволюцію застосування альтів в оркестрі ХХ ст. знаходимо чергове цікаве спостереження у С. Понятовського: «Якщо до Р. Штрауса включно альтові партії розвивалися швидше по лінії розширення їх функцій, ускладнення партій, то подальша еволюція альтів в оркестрі пішла у бік більш глибокого розкриття, проникнення у природну сутність альтів, їх тембрової специфіки» [107, с. 22]. Видається, що ці слова у повній мірі можуть бути віднесеними як до Р. Вагнера, так і до Г. Малера.

Важливу роль в еволюції альтів відігравав і розвиток камерно-ансамблевої музики, зокрема струнного квартету. Його, без перебільшення, можна вважати найвищою формою камерної музики, жанром непротим як для композиторів, так і для виконавців, певною мірою навіть елітарним. Квартет як художня взаємодія чотирьох рівноправних солістів, чотирьох індивідуальностей став справжньою творчою лабораторією для багатьох композиторів. Можна говорити про те, що саме тут проходили апробацію певні темброво-інструментальні ідеї, які потім втілювалися у симфонічних жанрах, саме тут більшість композиторів вивчали «межі можливостей» сучасних струнно-смичкових інструментів.

Стосовно ж альтів варто відзначити, що відповідна сольна специфіка квартетного жанру не давала жодних можливостей інструменту «залишитися в тіні». Крім того, високий рівень, на якому знаходилося віолончельне і особливо скрипкове виконавство у період формування квартетного жанру і який продовжував зростати й у подальші часи, спонукав альтистів активно «наздоганяти» своїх колег.

Ще одним важливим чинником, який сприяв еволюції альтів у межах жанру струнного квартету, стала безпосередня участь ряду композиторів у

квартетному музикуванні. Оскільки до кінця XIX ст. європейські творці нерідко брали участь у виконанні власної квартетної музики, то ті з них, хто мав навички гри на скрипці, часто брали до рук також і альт, який не потребував стільки часу для підтримки «виконавської форми», скільки скрипка. На нашу думку, це мало доволі важливе значення для подальшого розвитку альтової інструментальної традиції. Адже практичне і предметне знайомство з можливостями альту спонукало композиторів доручати йому більш важливі драматургічні функції. Нерідко траплялося, що після реального виконавського заволодіння альту у композиторів виникало бажання написати для нього сольні твори. За приклад «композиторів-альтистів» минулого можемо навести імена В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, А. Дворжака.

Так, одним із важливих етапів еволюції альту в камерно-ансамблевій сфері став Струнний квартет №1 «Із мого життя» **Бедржиха Сметани** (1824–1884), написаний у 1876 р. Це був непростий для композитора період, коли у нього почала активно проявлятися глухота. Через це він змушений був залишити Прагу та облаштуватися на природі у свого тестя-лісничого. Квартет є автобіографічним твором, своєрідною музичною сповіддю, у якій Б. Сметана намагався відтворити найбільш важливі для нього моменти свого життєвого шляху. Він доручає альту тему головної партії першої частини, яка відкриває цикл та зосереджує в собі провідну драматургічну функцію. Цей, за словами самого автора, «заклик долі до боротьби» ще буде символічно повторюватися декілька разів протягом розгортання художнього змісту твору. Очевидно, такий вибір сольного інструмента був доволі ризикованим для тих часів кроком, адже невдало зіграний альтистом початок міг легко зіпсувати усе подальше враження. Цікаво, що Квартет був спочатку відхилений чеським «Товариством камерної музики», як занадто складний у музичному та технічному відношеннях та занадто «оркестровий». Оркестрова природа Квартету «Із мого життя» Б. Сметани полягала в тому, що масштаб його художнього за-

думу далеко виходив за звичні для камерної музики тих часів смислові рамки та вимагав набагато більшої психологічної віддачі від виконавців.

Прошло цілих два роки від моменту написання, перш ніж твір було вперше виконано у квітні 1878 р., у домашньому концерті любителя музики Йозефа Срб-Дебрнова. Партію альту загравав ніхто інший, як **Антонін Дворжак** (1841–1904), котрий паралельно з композиторською діяльністю був знаний сучасниками як чудовий альтист. Зокрема, у період із 1862 до 1873 р. він працював у Національному оперному театрі Праги на посаді концертмейстера групи альтів. Варто відзначити, що А. Дворжак як композитор надавав особливого значення звучанню альту у своїх струнних квартетах, а початок його Квартету F-dur дуже ймовірно був навіяний саме Квартетом №1 Б. Сметани. На широкій публіці автобіографічний квартет Б. Сметани було вперше виконано у березні 1879 р, партія альту цього разу була зіграна Йожефом Креханом<sup>10</sup>.

Але справжнього визнання твір набув після його виконання знаменитим Чеським квартетом – ансамблем, який відкрив нову еру в квартетному виконавстві. Можна сміливо говорити про те, що твір Б. Сметани став «візитівкою» колективу. Не в останню чергу так сталося завдяки його альтисту – **Оскарю Недбалу** (1874–1930), який протягом п'ятнадцяти років відіграв роль важливої та активної творчої одиниці цього колективу, був одним із найбільш харизматичних його учасників.

О. Недбал народився у чеському місті Табор<sup>11</sup>. У віці 11 років він вступив до Празької консерваторії. Оскільки до класу скрипки його спочатку не взяли, він почав вчитися грати на трубі, ударних (був навіть запрошений на місце литавриста у Байройт). Талановитий музикант також вивчав композицію та диригування. З часом він опинився у класі скрипки Антоніна Бенневіца. Йому запропонували спробувати себе в ролі альтиста, оскільки він був

<sup>10</sup> Інформація за другим томом монографії М. Райлі [214, с. 217–218].

<sup>11</sup> Інформація стосовно життєвого та творчого шляху музиканта надається переважно за статтею Д. К. Саміна [123, с. 212–215], а також другим томом монографії М. Райлі [214, с. 217–222].

високий на зріст та достатньо міцний у фізичному плані. У 1890 р. О. Недбал познайомився зі скрипалями Карелом Хоффманом і Йозефом Суком та віолончелістом Отто Бергером. Саме ці чотири музиканти у 1891 р. й утворили знаменитий Чеський квартет, який проіснував до 1934 р. О. Недбал виступав у складі колективу до 1906 р.

Ось що пише у своїй монографії М. Райлі: «Якщо сучасний квартетний стиль бере свій початок із Чеського квартету, першого ансамблю з чотирьох абсолютно рівних музикантів, то альтове відродження розпочинається з Недбала» [214, с. 218]. Що ж стосується виконання цим музикантом партії альту у Квартеті №1 Б. Сметани (варто зазначити, що саме у цьому творі публіка вперше почула вищезгаданий колектив у листопаді 1892 р.), то тут доречно навести слова відомого скрипаля та педагога К. Флеша, який писав: «...Коли Недбал на початку струнного квартету Сметани брав на себе головуючу роль, здавалося, що вперше чуєш гру на альті» [143, с. 95].

Нерідко виступи Чеського квартету «розбавлялися» сольними номерами у виконанні його учасників. У подібних випадках виступи О. Недбала завжди привертали до себе увагу слухачів. Після уходу з колективу чеський альтист продовжував періодично виступати як соліст. У його репертуарі була Концертна симфонія В. А. Моцарта для скрипки та альту (партнерами-скрипалями О. Недбала у виконанні цього твору виступали К. Хофман, а згодом – Б. Губерман та Я. Кубелік), також він виконував партію солюючого альту у знаменитій Симфонії Г. Берліоза «Гарольд в Італії». Відомо, що у 1890-х рр. у репертуарі О. Недбала була альтова соната А. Рубінштейна.

До сфери музичних інтересів митця, крім альтового виконавства, також входили композиція та диригування. Як диригент він співпрацював з оркестром Чеської філармонії у 1896 – 1906 рр. У 1906 р. О. Недбал заснував у Відні «Тонкюнстлер-оркестр», яким він керував до 1919 р. та за допомогою якого активно пропагував чеську музику. Починаючи з 1923 р. музикант очолював оперний театр у Братиславі. Як композитор О. Недбал був відомий пере-



дусім своїми оперетами (серед яких найбільшу популярність здобула «Польська кров» 1913 року постановки), а також балетами. Музикант був і майстром оркестрової музики – його «Сумний вальс» багато в чому перевершує знаменитий одноіменний твір Яна Сибеліуса. Крім того, у Братиславі О. Недбал викладав у Музично-драматичній академії, університеті Я. А. Коменського, керував музичними радіопередачами. Через хворобу та гучний скандал, пов'язаний із його ім'ям (музиканта звинувачували у фінансовій кризі театру та вимагали відшкодувати борги власним коштом), під час гастролей у Загребі О. Недбал покінчив життя самогубством, викинувшись з вікна театру ввечері 24 грудня 1930 р.

У статті англійської композиторки та альтистки Ребекки Кларк «Історія альту у квартетній музиці» знаходимо наступну думку: «Цікаво, що хоча альт, можливо, є найдавнішим серед інструментів струнного квартету, його шлях до визнання був найдовшим; при вивченні історії камерної музики складається враження, що це насправді є його власна історія» [167, с. 6]. Насправді ж історія альту має власну специфіку, відмінну від історії більшості інших музичних інструментів. Хоча протягом його існування ведеться постійний пошук оптимального розміру інструмента скрипковими майстрами та виконавцями, альт, цілком ймовірно будучи створений раніше скрипки (принаймні не пізніше), практично не зазнав суттєвих змін із часів свого виникнення, як із точки зору конструкції, так, за великим рахунком, і з боку самого звучання. Навіть у період панування «альтів-недомірків» моделі великого розміру все одно були цілком доступними для виконавців. Отже, коли ми говоримо про еволюцію цього інструмента, то під словом «еволюція» маємо на увазі в першу чергу зміни у свідомості музичної спільноти щодо нього, які відбувалися протягом століть.

Д. Гаврилець з цього приводу зазначає: «Одна з причин труднощів, пережитих інструментом, полягає в парадоксальності його функцій протягом тривалого часу: другорядна й водночас незамінна роль у музикуванні. Без

альта не обходилися ані інструментальні ансамблі, ані оркестри, однак, вельми відповідальні ролі йому не доручалися. За окремими винятками (нечисленні концертні п'єси XVIII ст.), він на такі ролі не претендував» [24, с. 20]. Влучно названий Лайонелом Тертісом «Попелюшкою», альт, починаючи від моменту свого створення, вже містив у собі весь спектр тих можливостей, які повною мірою знайшли своє втілення тільки у музиці XX ст.

### **1.3. Еволюція альту в першій половині XX століття: художній образ, освітні традиції, конструктивні новації**

Вочевидь, затвердження будь-якого музичного інструмента у сфері сольного виконавства становить один із найголовніших етапів у його розвитку. У цьому аспекті кожен із сучасних академічних оркестрових інструментів має свою власну «історію в музиці». Скрипка, наприклад, практично від початку свого існування зайняла панівну позицію у сфері сольного виконавства. Незважаючи на те, що альт за часом походження є ровесником скрипки (а на думку окремих дослідників, як, наприклад, Бориса Струве, навіть старший за неї<sup>12</sup>), його шлях до сольного виконавства виявився достатньо довгим та доволі тернистим, адже протягом тривалого часу його сприймали як винятково ансамблевий та оркестровий інструмент другорядного, допоміжного плану. Хоча у XVII–XIX ст. іноді й траплялися випадки появи альту на концертній естраді у ролі солюючого інструмента, загалом сольне альтове виконавство зазнало системного розвитку тільки з початком XX ст.

Як вже було сказано, один із імпульсів розвитку сольного альтового виконавства був спричинений стрімкою еволюцією цього інструмента у сфері оркестрової та камерно-ансамблевої музики попередніх десятиліть. Ця еволюція фактично унеможливила загальнопоширений до того «ремісницький» підхід альтистів-оркестрантів та ансамблістів до свого інструмента. За нашим переконанням, нові творчі реалії сприяли не лише простому зростан-

---

<sup>12</sup> Див. Струве Б. А. «Процесс формирования виол и скрипок» [134]

ню суто технічного рівня музикантів, а й зумовили нагальну необхідність постійного саморозвитку виконавця-альтиста як творчої особистості, набуття ним справжніх артистичних якостей. , За твердженням сучасного дослідника психології музиканта-інструменталіста І. Єрґієва, ці якості виражаються в «... особливому вмінні поводити себе і робити рухи (на сцені), у віртуозності володіння собою (та інструментом), що залишає особливо сильне, незгладиме враження, тобто «заражає» сприймаючу публіку» [46, с. 75].

Разом із тим, альт ще довгий час мусив «доводити свої права», у прямому розумінні виборюючи собі місце під сонцем. У популярному романі радянського письменника Володимира Орлова «Альтист Данилов», головним героєм якого виступає талановитий, хоча й цілком «земний» музикант-альтист і в той же час посланець Всесвіту, знаходимо цікавий діалог між ним та композитором Переслегінім, що яскраво ілюструє вищезазначену боротьбу:

– «... Скрипка, переконаний, має жіноче начало... Пустотливе дівчисько, сумна жінка, трагічна стара жінка – все це для мене скрипка... А у альту більше твердості, більше драми, альт – чоловік... я не знаю... Я став писати музику – і в мені зазвучав альт... От і все...

– Але ж альт, погодьтеся, нині не соліст, він інструмент допоміжний, він є скрипки та голосу людського слугою!

– Ні, ні, ще раз ні! Інструментів-слуг бути не повинно! У музиці все є видатним та все може прозвучати! Потрібно тільки дати звук! Потрібно вміти віднайти цей звук!...» [96, с. 193].

Отже, ще одна причина, яка спричинила розвиток сольного альтового виконавства, полягала в тому, що через перевантаженість «скрипкового ринку» на початку ХХ ст. найбільш підприємливі скрипалі почали звертати свою увагу на альт. Подібність у технології дозволяла тим, хто мав сприятливі для гри на альті фізичні дані, швидко перевчитися. Перед хорошими альтистами на той час відкривалися гарні кар'єрні перспективи працевлаштування у різ-

них колективах, а «ринок» сольного альтового виконавства був взагалі незайнятим. Причому зростання загального середнього рівня скрипкової гри на той час сприяло тому, що «скрипалі-перебіжчики» вже були набагато професійнішими, ніж, наприклад, ті, з якими доводилося працювати Ріхарду Вагнеру в Дрезденському оркестрі (див. попередній підрозділ). Це також сприяло стрімкому зростанню рівня альтового виконавства.

Водночас відзначимо, що інтерес до альту з боку скрипалів був зумовлений не лише міркуваннями комерційного плану. Знаменитий скрипаль Ієгуді Менухін, який, нагадаємо, чудово володів альтом, у своїй книзі «Мандри» розмірковує над причинами цього інтересу наступним чином: «Граючи на альті, ви неначе віднаходите новий голос. Ви немов би відпустили бороду, а ваше слабке підборіддя раптом зробилося мужнім та владним. ... Я посправжньому подружився з альтом та беру його до рук не тільки для того, аби записати якусь нову річ або виступити перед публікою, я часто просто граю на ньому для себе, особливо під час відпочинку. На квінту нижчий за скрипку, важчий та крупніший, з більш глухим звучанням, альт дає вам відчуття сили та робить вашу гру на скрипці більш впевненою та вільною. Цей інструмент не для самозакоханого скрипаля, який воліє вразити публіку своєю віртуозною технікою, його повинен брати до рук серйозний музикант, якого перш за все хвилює внутрішня гармонія оркестру або струнного квартету, у якому він грає. Альт дозволяє засвоїти новий репертуар та відкриває нові можливості, не вимагаючи натомість оволодіння радикально новими прийомами гри» [90, с. 495–496].

Взагалі історія струнно-смичкового виконавства знає багато випадків інтересу до альту з боку видатних скрипалів. Достатньо назвати імена Нікколо Паганіні, Анрі В'єтана, Йозефа Іоахіма, Давида Ойстраха, Найджела Кеннеді, Максима Венгерова. Вищенаведена думка І. Менухіна влучно пояснює мотивацію їх звернення до цього інструмента. Пояснює вона також інтерес

до альту з боку багатьох видатних композиторів, від Й. С. Баха та В. А. Моцарта до Б. Бріттена та провідних митців сучасності.

Ще одна причина, яка зумовила актуалізацію альту як сольного інструмента напочатку ХХ ст., полягала в його суголосності новим слуховим очікуванням аудиторії, завдяки універсальності темброво-звукової палітри. З одного боку, низьке, наближене до людського голосу звучання альту, з оптимальним для сприйняття людським вухом діапазоном, природня нездатність до надмірних і вже набридлих зовнішніх ефектів та властива йому технологічна неквапливість виявилися абсолютно незамінними під час створення у музиці тих «оазисів спокою», яких гостро потребувала тодішня епоха потрясінь. Можемо з впевненістю говорити про те, що альт стає символом врівноваженості, виваженості, надійності, фундаментальності, певною мірою навіть художньої консервативності та «голосом мудрості» у музиці ХХ ст.

З іншого боку, тембрально-звукові можливості інструмента давали змогу втілювати за його допомогою абсолютно протилежну – гротескову, вибагливо-характерну, гостро-конфліктну і навіть трагедійну образність, що стало уособленням драматичних реалій оточуючого світу. Саме тому голос альту все частіше долунає до нас із концертної естради як жорстка мова суворості злободенності.

Взагалі, на нашу думку, альт має декілька культурних облич, декілька художніх масок, які він постійно приміряє до себе і робить це успішно, як і належить гарному актору у надскладній філософській п'єсі вселюдської історії. Водночас, голос альту, який у звучанні класичного струнного квартету балансує між голосами скрипки та віолончелі, неначе між Світлом і Темрявою, або між Небом і Землею, завжди залишається самим собою. Він неначе давньогрецька міфологічна річка Стікс, котра вічно розділяє світ живих та світ мертвих, недаремно один із провідних композиторів сучасності – Гія Канчелі – саме альту доручив сольну партію у своєму резонансному однойменному творі, прокоментувавши це наступним чином: «Я обрав Юрія Башмета,

тому що голос альта спроможний об'єднати світ живих та світ мертвих, які розділяють води Стікса. Лише альт, з його багатством, звуком та зумовлено низькою експресією, здатний привести душу до примирення, миру та згоди» [102].

Сам Юрій Башмет у своїй книзі «Вокзал мрії» написав про альт таке: «Ніхто насправді не знає, що таке альт. Його неможливо підігнати під якесь точне визначення. Дійсно, що таке альт? Різні альти мають настільки відмінне звучання, що просто не віриться, що вони сконструйовані за єдиним зразком. Варто лише заплющити очі, і ви почуєте звучання: іноді скрипки, іноді віолончелі, але кожного разу неодмінно дещо інше. Альт – абсолютно містичний, дуже загадковий інструмент. Але якщо здолати усі його складності та заключити з ним «союзний договір», з ним відбувається метаморфоза, як із Попелюшкою. Він стає інструментом-аристократом» [9, с. 95–96].

У зв'язку з посиленням рівня всіх озвучених вище очікувань щодо альту з боку оркестрового та камерно-інструментального виконавства та початком активного систематичного розвитку сольного альтового виконавства гостро постало питання відповідного коригування **системи європейської музичної освіти** у галузі струнно-смичкових інструментів. Якщо раніше гру на альті викладали скрипалі, то відтепер виникла потреба у створенні окремого класу альту в європейських консерваторіях. Адже, незважаючи на зовнішню подібність у засадах скрипкової та альтової технології, альт все ж таки у багатьох аспектах є відмінним від скрипки.

Відтак постала необхідність у формуванні альтової освіти як системи, виведення окремої методології викладання гри на цьому інструменті. Це мало особливе значення для розвитку сольного альтового виконавства, оскільки постійне залучення нових «кандидатів на місця» та передача їм набутого досвіду означали початок формування альтових виконавських шкіл, а відповідно і зародження спадкоємної освітньо-виконавської традиції.

**Франція** стала першою країною, у якій постало питання щодо відокремлення галузі «альтової освіти», що призвело до відкриття спеціального класу альту у Паризькій консерваторії у 1894 р. (через 99 років після відкриття класу скрипки!), засновником якого став альтист **Теофіл Лафорж**<sup>13</sup>. Його учні та послідовники – П'єр Монто, Анрі Казадезюс, Поль-Луї Ноберт, Луїс Байї та Моріс В'є розвинули закладені Т. Лафоржем педагогічні основи, причому не тільки на території Франції, але в окремих випадках і далеко за її межами.

Засновник класу альту у Паризькій консерваторії Теофіл Лафорж народився 6 березня 1863 р. у французькій столиці. Він навчався в цьому ж закладі як скрипаль, у 1886 р. навіть отримав першу премію консерваторії. З 1883 р. Т. Лафорж працював скрипалем в оркестрі Паризької опери, а вже за чотири роки обійняв там посаду концертмейстера групи альтів. Крім того, Т. Лафорж був солістом-альтистом Оркестру концертного товариства консерваторії (*Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire*). Саме завдяки його невтомному пропагуванню альту як сольного інструмента наявний репертуар поповнився більш ніж десятьма творами сучасних композиторів, які вони присвятили Т. Лафоржу. Справжньою окрасою альтового репертуару та, безперечно, одним із найбільш відомих серед них на сьогоднішній день є знаменитий «*Concertstück*» (Концертна п'єса), створений у 1906 р. видатним скрипалем, диригентом, композитором та педагогом румунського походження Джордже Енеску (1881–1955). Т. Лафорж очолював консерваторський клас альту до самої смерті, що настала 31 жовтня 1918 р.

Ім'я його учня **П'єра Монто** (1875– 964) сьогодні є більш відомим для нас завдяки диригентській діяльності музиканта. Разом із тим, до 1911 р. П. Монто був альтистом відомого паризького струнного квартету Альбера Желозо, перш ніж повністю присвятити себе диригентській кар'єрі.

---

<sup>13</sup> Тут і далі інформація стосовно історії альтового класу Паризької консерваторії наводиться, головним чином, за першим томом монографії М. Райлі (Riley M. W. *The history of the viola*, Vol. 1 [215, с. 255–259]).

Ще один із числа видатних учнів Т. Лафоржа, **Анрі Казадезюс** (1879–1947), закінчив Паризьку консерваторію у 1899 р., з першою премією по класу альту. Певний час він грав у складі струнного квартету Люсьєна Капе, а після того вирішив повністю присвятити себе грі на віоль д'амур та заснованому ним «Товариству старовинних інструментів». Саме з ім'ям А. Казадезюса пов'язані дві відомих альтових містифікації ХХ ст. – «Концерт для альту з оркестром» Г. Ф. Генделя та «Концерт для альту з оркестром» Й. Х. Баха. Ці два твори були опубліковані у 1925 та 1947 рр. відповідно, обидва у його редакції, і деякий час вважалися забутими і віднайденими шедеврами минулого. Але останнім часом серед музикознавців все більше поширюється версія, згідно якої обидва твори були написані самим А. Казадезюсом<sup>14</sup>. Як би там не було, на сьогоднішній день ці концерти вже стали невід'ємною частиною альтового репертуару першої половини ХХ ст. завдяки своїй безсумнівній художній цінності.

Альтист Поль-Луї Ноберт (1881–?), черговий учень Т. Лафоржа, протягом двадцяти років обіймав посаду концертмейстера групи альтів оркестру Колонна.

**Луїс Байї** (1882–1974) став першим випускником альтового класу Т. Лафоржа у 1898 р. Він грав у оркестрі Паризької опери, струнних квартетах Л. Капе (у 1903–1911 рр.) та А. Желозо (у 1911–1914 рр.). Усі учасники останнього опинилися у лавах французької армії з початком Першої світової війни. Ще перед війною Л. Байї зарекомендував себе чудовим солістом, до того ж Т. Лафорж неодноразово запрошував його до роботи у журі Конкурсу Паризької консерваторії. Його однокласник П. Монто, заручившись підтримкою відомого піаніста та диригента Альфреда Корто та міністра витончених мистецтв Франції, сприяв звільненню Л. Байї з армії у 1917 р, для того, аби той зміг виїхати у США та приєднатися до складу Флонзали-квартету. Л. Байї відомий як перший виконавець Сонати для альту і фортепіано Ребекки Кларк

---

<sup>14</sup> Яскравим підтвердженням є стаття американської дослідниці та альтистки Розмері Глід (Glyde R.) «The J. S. Bach-Casadesus Concerto in C Minor: A second-handed Gem» [180]).



та Сюїти для альту і фортепіано Ернеста Блоха у 1919 р., що відбулося на композиторському конкурсі у рамках Беркширського фестивалю, який провела відома англійська меценатка Елізабет Кулідж.

**Моріса В'є** (1870–1951) по праву називають «батьком сучасної французької альтової школи». Він народився у північній Франції, але більшу частину життя прожив у Парижі. Учень Т. Лафоржа у Паризькій консерваторії, М. В'є закінчив цей заклад із першою премією у 1902 р. Багато років він був концертмейстером групи альтів в оркестрі Паризького оперного театру. Після смерті Т. Лафоржа у 1918 р. саме М. В'є очолив альтовий клас Паризької консерваторії. Впродовж багатьох років невтомної педагогічної праці він виховав цілу плеяду відомих французьких альтистів, серед яких Е. Жіно, К. Лек'єн, А. Меркель, Л. Паскаль, П. Паск'єр та ін. М. В'є брав активну участь у заходах Концертної спільноти консерваторії, концертах камерної музики. Був знаний як пропагандист альтової музики сучасних йому французьких композиторів, а також натхненником цілого блоку присвяченої йому альтової музики бельгійського композитора Йозефа Йонгена (1873–1953). Відомо, що німецький композитор Макс Брух (1838–1920) присвятив йому в 1911 р. свій знаменитий «Романс для альту з оркестром» оп. 85. Втім, через антифранцузькі настрої, які панували в імперському Берліні тих часів, прем'єрне виконання твору довелося доручити німецькому альтисту та колезі М. Бруха по Вищій школі музики у Берліні Віллі Хессу.

Варто відзначити, що М. В'є також спробував себе в композиції: він є автором Скерцо для альту і фортепіано, яке написав у 1928 р. Втім, музикант здобув більше визнання як автор декількох збірок етюдів для альту, зокрема збірки «Двадцять етюдів для альту соло» (1927), п'єси якої мають персональні присвяти найкращим із його студентів, а також циклів «Десять етюдів для розвитку навичок гри в оркестрі» (1928); «Шість концертних етюдів для альту і фортепіано» (1928–1932); «Десять інтервальних етюдів для альту-соло» (1931).

Слідом за Францією, класи альтя починають поступово з'являтися і в **інших європейських консерваторіях**. Зазвичай біля їх витоків знаходилися піонери сольного альтового виконавства – яскраві альтисти-солісти. Так, наприклад, видатний англійський альтист Лайонел Тертіс у 1900 р. став першим професором альтового класу Лондонської музичної академії, тим самим заклавши основу блискучої англійської школи альтового виконавства<sup>15</sup>.

Трохи пізніше чудовим бельгійським альтистом, першим виконавцем альтової партії Струнного квартету Клода Дебюссі Лео ван Хаутом (1885–1940-і рр.), був заснований клас альтя у Брюсельській консерваторії. Серед його учнів варто назвати прізвища Роберта Курта, який замінить свого викладача у консерваторії, а згодом, після еміграції до США стане альтистом Паганіні-квартету; Шарля Фуадара, який буде викладати у Північно-Західному університеті та стане наступником Р. Курта у згаданому колективі; Гастона Якобса, концертмейстера групи альтів Королівського театру у Бельгії (на цій посаді він змінив Л. ван Хаута).

Високі стандарти сольного альтового виконавства та педагогіки були запроваджені у консерваторіях **Італії**<sup>16</sup>, у зв'язку з чим варто особливо відзначити імена наступних альтистів: Ренцо Сабатіні (1905–1973), професора Академії Санта-Чечілія у Римі; Ауреліо Арчідіаконо (1915–?), котрий, окрім активної виконавської та педагогічної діяльності, також був залучений до роботи Міністерства державної інспекції нагляду за музичними консерваторіями як інспектор та є автором невеличкої книги, присвяченої історії альтя та альтової музики; Бруно Джіуранні (нар. 1933), який є професором Академії Санта-Чечілія у Римі, Академії Кіджана у Сієні, а також Музичної академії у Детмольді (Німеччина).

Не можна оминати згадкою блискучу альтову школу, яка була створена у **Радянському Союзі**, зокрема її московську гілку, біля витоків якої стояли видатні солісти Володимир Бакалейніков (1885–1953), котрий згодом емігру-

<sup>15</sup> Інформація за першим томом монографії М. Райлі [215, с. 241–254].

<sup>16</sup> Інформація за тим же джерелом [215, с. 260].

вав до США, та його учень Вадим Борисовський (1900–1972)<sup>17</sup>. Сформовані ними високі стандарти альтового виконавства й педагогіки до сьогоднішнього дня визнаються в усьому музичному світі. На підтвердження цього достатньо назвати імена видатних учнів В. Борисовського – Федора Дружиніна (1932–2007) та Юрія Башмета (нар. 1953), який після смерті В. Борисовського продовжив навчання у Ф. Дружиніна.

**Українська альтова школа** за часів Радянського Союзу перейняла та розвинула її найкращі традиції в альтових класах Київської, Харківської, Львівської та Одеської консерваторій<sup>18</sup>. Серед найбільш відомих українських альтистів та педагогів радянського періоду відзначимо засновника класу альту у Львівській консерваторії та ректора цього навчального закладу впродовж багатьох років (з 1965 до 1992 року) Зенона Дашака (1928–1993), професора класу альту Одеської консерваторії Михайла Грінберга, професорів альтового класу Київської консерваторії Бориса Палшкова (1927–1997) та Анатолія Венжеги (1944–1981), професора альту Харківської консерваторії Сурена Кочаряна (1920–2010), які виховали декілька поколінь яскравих виконавців та педагогів. Більшість із них через складні соціально-політичні та економічні обставини, що склались у країні в останні десятиліття, на превеликий жаль, змушені були виїхати працювати за кордон, де вони виявились затребуваними як солісти, артисти найкращих музичних колективів та педагоги провідних музичних навчальних закладів.

Інтенсивний розвиток сольного альтового мистецтва від початку ХХ ст. і до сьогодні позначений, окрім іншого, виникненням цілого ряду альтових виконавських конкурсів міжнародного значення. Серед них Міжнародний конкурс альтистів імені Лайонела Тертіса (Великобританія), Міжнародний конкурс альтистів імені Вільяма Прімроуза (США), Міжнародний кон-

<sup>17</sup> Інформація за монографією С. Понятовського [108, с. 213–218, 220–225].

<sup>18</sup> Інформація надається, головним чином, за монографією С. Понятовського [108, с. 280 – 288], а також за дисертацією О. Криси [72, с. 13 – 17].

курс альтистів імені Моріса В'є (Франція), Міжнародний конкурс альтистів Юрія Башмета (Росія), Токійський міжнародний конкурс альтистів (Японія).

Відзначимо, що прецедент проведення міжнародного альтового конкурсу мав місце і в Україні. У березні 2004 р., за ініціативи провідного українського альтиста та педагога, завідувача кафедри струнно-смичкових інструментів Національної музичної академії України Дмитра Гаврильця, у Києві був проведений перший Міжнародний конкурс альтистів імені Зенона Дашака, який зібрав 42 учасники з України, Росії, Білорусі, Китаю та Молдови. Спеціально для конкурсу видатним українським композитором сучасності Євгеном Станковичем було створено «Гірську легенду» для альту і фортепіано, яка сьогодні також існує у версії для альту і камерного оркестру та є справжньою перлиною вітчизняного сольного альтового репертуару<sup>19</sup>.

У своїй рецензії на цю подію українська музикознавиця Олена Чекан написала: «Не помилюся, якщо скажу: для юних виконавців київський конкурс альтистів стане важливою сходинкою до майстерності. Кращі з них, що брали участь у заключному концерті, довели: альт – таки справді сольний інструмент. Сміливий, рішучий, владний, здатний підкорити слухача» [149]. На превеликий жаль, конкурс, який мав відбуватися раз на декілька років, відтоді більше не проводився, ймовірно через брак фінансування, хоча він міг би стати гарною візитівкою для української альтової школи на міжнародних теренах та сприяти підвищенню її загального рівня шляхом залучення до міжнародних реалій.

Важливою запорукою успішного розвитку виконавства на будь-якому з музичних інструментів є їхня якість. Інструмент, за своїми конструктивними параметрами, має надавати змогу виконавцю досягати намічених художніх цілей із найменшими фізичними витратами, бути максимально зручним у застосуванні. У випадку зі скрипкою та альтом, які, в першу чергу за способом тримання, певною мірою входять у протиріччя з природою людського органі-

---

<sup>19</sup> Див. статтю Л. Олійник «Віртуози смичка» [95].

зму, дане питання є надзвичайно важливим. А у випадку з альтом, який за вагою та розмірами є значно більшим за скрипку, воно постає з особливою актуальністю. Ось що з цього приводу пише Ю. Башмет: «Уявіть собі: ось рука нормальної людини; коли її підіймають, відбувається відлив крові. Але потім цю руку треба розвернути ліктем перед собою, а потім ще окремо й кисть. При цьому весь час потрібно працювати (“крокувати”) пальцями. За відчуттями схоже на те, коли беруть кров із вени, – перев’язують руку вище ліктя та просять стискати та розтискати кулак, для того, аби вени роздулися. А якщо грати форте у кінці смичка, це означає особливим чином розподіляти вагу руки. Відбувається віддача у хребет. Звідси і неприємності – міозити, викривлення хребта і таке інше. Я вже не говорю про такі речі, як трудовий мозоль на шії у тому місці, де інструмент торкається шкіри. У когось він більший, у когось менший, іноді його навіть видаляють» [9, с. 95].

Парадоксальність альтової конструкції полягає у тому, що для досягнення істинного альтового звучання, наближеного до людського контральто, його потрібно робити з дуже широким корпусом великої довжини – близько 500 мм, що повністю унеможлиблює гру на ньому. Через це протягом усієї історії скрипкобудування (альтобудування), скрипкові майстри разом із виконавцями постійно перебувають у пошуку компромісу між розміром інструмента та характеристиками його звучання. Саме тому сьогодні на ринку продажу струнно-смичкових інструментів достатньо важко зустріти два однакових альти – вони обов’язково будуть різнитися один від одного, як за розміром, так і за звуком. Слушною є думка відомого американського скрипкового майстра Вільяма Моєнніга з приводу ідеального розміру альта: «Здається, що ідеальний розмір для альтів має бути найбільшим розміром, який виконавець здатен легко тримати, а взагалі, чим більший виконавець, чим більші його руки, тим більший за розміром інструмент він здатен втримати» [201, с. 4].

Струнно-смичкові інструменти, вироблені старовинними італійськими майстрами, сьогодні дуже високо цінуються серед провідних виконавців. Але це, першої черги, стосується скрипки та віолончелі. На превеликий жаль, у випадку з альтом склалася дещо інша ситуація. Старовинні італійські скрипкові майстри, особливо раннього періоду, хоча і робили альти, які вирізнялися ексклюзивними звуковими якостями, надавали переважній більшості цих інструментів надто великих розмірів.

Така ситуація у подальшому спричинила масове використання, особливо в оркестровій практиці, так званих «альтів-недомірків», які за розмірами наближалися до скрипки, але їх звучання не мало нічого спільного зі справжнім альтовим. Відомий радянський дослідник історії оркестру Д. Рогаль-Левицький з цього приводу зазначав: «... Скрипкові майстри дуже просто вирішили завдання, разом із тим настільки ж просто “зіпсували” інструмент, позбавивши його тих властивих йому якостей, які вже не мав у своєму розпорядженні жоден з альтів-недомірків. Навпаки, спотворений таким чином інструмент отримав нові якості, якими аж ніяк не був наділений справжній альт, <...> звучання альт-недомірка набуло характерної “гугнявості”, приглушеності та суворості, що з нею вже не захотіли розлучатися ані композитори, ані музиканти» [120, с. 88].

З іншого боку, величезні альти старовинних італійських майстрів зазнавали перебудови – урізання, яке робилося скрипковими майстрами протягом подальших століть. Хоча урізані моделі старовинних італійських альтів сьогодні є поширеними у виконавській практиці та нерідко мають чудові звукові характеристики, потрібно розуміти, що внаслідок цієї процедури вони втратили більшу частину своїх первинних звукових властивостей.

Перші експерименти з пошуку оптимальної моделі інструмента почалися ще у Франції, наприкінці XVIII ст.<sup>20</sup> Відомий французький скрипаль Мішель Вольдемар (1750–1816) започаткував модель, яку він назвав «violon-

---

<sup>20</sup> Інформація з монографії М. Райлі [215].

alto». Сутність винаходу М. Вольдемара полягала у тому, що до звичайної скрипки просто додавалася п'ята струна – «до». Причини появи такого компромісного рішення полягали у прагненні «спростити життя» скрипалям під час виконання альтових партій, але, за великим рахунком, «violon-alta» стала ще однією з модифікацій «альта-недомірка», адже ніякого справжнього альтового звуку інструмент подібних розмірів просто не міг дати.

У 1855 р. знаменитим французьким скрипковим майстром Жаном-Батистом Вільомом (1798–1875) була сконструйована модель альта, що отримала назву «контральто». Незважаючи на велику силу та повноту звучання, грати на «контральто» у високих позиціях було абсолютно неможливо, зважаючи на значну розширеність верхньої та нижньої частин корпусу.

Серед інших модифікацій альта, які з'явилися у XIX – XX ст., варто відзначити такі:

1. Альтову віолу (*Viola alta*), побудовану німецьким скрипковим майстром Карлом Хьорлайном (1829–1902) за проектом Г. Ріттера у 1875 р. (опис даної моделі було надано у попередньому підрозділі).

2. Модель альта, побудовану англійським скрипковим майстром Артуром Річардсоном у 1937 р. за проектом Л. Тертіса. Альт Тертіса-Річардсона мав розмір корпусу 425 мм та був дещо розширений у його нижній частині. Дана модель мала гарні звукові характеристики та була досить зручною для гри, що обумовило її значну поширеність.

3. Альт «Парадокс», розроблений у 1930-х рр. відомим радянським скрипковим майстром Т. Подгорним. Сутність цієї моделі полягала у тому, що в неї була скошена верхня ліва частина корпусу, що мало сприяти зручності гри у високих позиціях. «Парадокс» не викликав великого зацікавлення з боку виконавців-альтистів, через це майстер зробив лише два екземпляри даної моделі.

Поступово зростає попит на високоякісні та зручні альти й у сучасній Україні. Це викликало підвищення інтересу до цього питання в середовищі

вітчизняних скрипкових майстрів. Серед них особливо відзначимо постаті Мирослава Пуцентели (народився у 1953 р.) та Сергія Голубокого (народився у 1961 р.), які самі є альтістами за базовою музичною освітою та зробили вагомий внесок у розвиток українського «альтобудування». Їх інструменти, зроблені за передовими європейськими технологіями, вирізняються оригінальним, цікавим тембром та практичною зручністю, що привертає до них увагу не тільки вітчизняних, але й закордонних музикантів.

На нашу думку, віднайдення якогось певного та остаточного рішення щодо конструкції «ідеального альту» навряд чи можливе, оскільки велика роль у цьому плані належить індивідуальним фізичним характеристикам виконавця. Єдиним правильним рішенням, вочевидь, є виготовлення сучасними скрипковими майстрами індивідуальних моделей альтів, з урахуванням фізичних параметрів замовника та відповідним підбором найбільш вдалого акустичного рішення.

### **Висновки до першого розділу**

Отже, стрімкий розвиток, якого зазнало європейське альтове мистецтво у ХХ ст., зокрема його сольо-виконавська складова, не був випадковим явищем. Його головною передумовою стало суттєве посилення значущості альтового голосу в оркестровій та камерно-ансамблевій музиці другої половини ХІХ–початку ХХ ст. Видатні західноєвропейські композитори, які працювали у даний період, головним чином Р. Вагнер, Г. Малер та Р. Штраус, почали вкладати набагато складніші, у порівнянні з попередниками, технологічні та художні завдання в альтові партії оркестрових партитур своїх творів. Аналогічна ситуація склалася і в камерно-інструментальній музиці, зокрема в одній із її найбільш важливих форм – струнному квартеті. Його яскраво виявлена сольна специфіка, справжній розквіт квартетного жанру у творчості композиторів кінця ХІХ ст., серед них і Б. Сметани, сприяли максимальному



виявленню та розвитку можливостей альтя як активного учасника даного ансамблю чотирьох солістів.

Систематична концертна практика та більш копіткі попередні репетиційні заняття на інструменті, зумовлені значним ускладненням альтових партій в оркестрових та камерно-ансамблевих опусах, сприяли стрімкому підвищенню загального виконавського рівня тогочасних альтистів. Паралельно із тим виконавська спільнота прийшла до усвідомлення необхідності впровадження певних змін у систему навчання альтистів, зокрема – до потреби відмежування альтя від скрипки у навчальному процесі. Це стало однією з причин появи відокремлених класів альтя у консерваторіях Франції, Англії, Бельгії, Італії, згодом і Радянського Союзу. Важливе значення у подальшому розвитку сольного альтового виконавства відіграє поява цілого ряду міжнародних альтових конкурсів.

Інтенсивний розвиток європейського альтового мистецтва закономірно зумовив актуалізацію питань, пов'язаних із якістю самих інструментів. Скрипкові майстри, нерідко у тандемі з професійними альтистами, були змушені наполегливо шукати компроміс між комфортним для гри розміром інструмента та його істинним звучанням, працювати над розробкою моделі «ідеального альтя». Ще раз зазначимо, що дана проблема до сьогоднішнього дня залишається відкритою.

Однією з найважливіших тенденцій планомірного розвитку альтового мистецтва у ХХ ст. стало залучення питань альтової проблематики до музикознавчої сфери, утворення специфічної галузі «альтового музикознавства». Його початок був покладений публікацією каталогів альтової літератури, невеличких статей, присвячених питанням історії інструмента. У подальшому цей процес еволюціонував до появи широкого спектру монографій та дисертацій, які охоплюють найрізноманітніші сфери альтового мистецтва. Серед іншого такі наукові роботи стали одним із потужних засобів його популяризації.

Прагнення активно налаштованих альтистів, число яких неухильно зростало, до об'єднання зусиль на міжнародному рівні з метою взаємної підтримки та пропаганди інструмента, зумовило заснування «Міжнародного альтового товариства». Саме завдяки діяльності цієї організації стали можливими ті системні зрушення, які відбулися останнім часом у розвитку альтового виконавства, педагогіки, дослідженні історії інструмента. На нинішньому етапі існування важливе значення має широка географія товариства, яка охоплює значну кількість країн світу.

Крім того, перенасиченість «скрипкового ринку» професійними кадрами сприяла тому, що багато скрипалів почали перекваліфіковуватися на гру на альті, яка обіцяла більше кар'єрних перспектив, у тому числі у сфері сольного виконавства.

У цілому ж потрібно наголосити, що голос альту став великою мірою співзвучним багатоголосцю художньої культури ХХ ст. завдяки яскравості його галузевої історії, варіативності конструкції та універсальності його тембрально-звукових характеристик, які вкупі надавали змогу втілення того безмірно широкого кола музичної образності, що властива сучасній музиці.

## РОЗДІЛ 2

### ЛАЙОНЕЛ ТЕРТІС ТА ВІЛЬЯМ ПРІМРОУЗ І ТВОРЧІСТЬ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Гармонійний та послідовний розвиток традиції сольного виконавства на будь-якому інструменті є неможливим без існування розгалуженої мережі оригінального репертуару для нього, яка, до того ж, має постійно оновлюватися. З особливою очевидністю ця закономірність постала у сфері сольного альтового виконавства на початку XX ст. Хоча до зазначеного періоду європейськими композиторами різних епох і була створена певна кількість сольних альтових творів (що яскраво продемонстрували каталоги альтової літератури Альтмана-Борисовського та Ф. Цайрінгера), вкрай необхідно було розширювати їх жанрову палітру, та найголовніше – осучаснювати музичну мову. Перебування альту у тіньовій зоні інструментального виконавства протягом довгих попередніх століть мало одним із негативних наслідків ту обставину, що більшість митців зневірилися у можливості його повноцінного затвердження у сфері сольного музикування.

Зважаючи на даний аспект, особливою місією нового покоління альтистів-солістів стало підняття статусу альту як сольного інструмента в очах композиторів-сучасників. Демонструючи на власному прикладі великий спектр виражальних можливостей альту, вони намагалися використовувати будь-які засоби для того, аби спонукати своїх сучасників створювати музику для цього інструмента. І хоча зазвичай у ланці «композитор-виконавець» головна роль традиційно належить композитору, у випадку з альтовою музикою минулого століття творча ініціатива перейшла до рук виконавців, принаймні на початковому етапі. Серед піонерів європейського альтового мистецтва першої половини XX ст. яскраво виділяються імена Лайонела Тертіса та Вільяма Прімроуза.

## 2.1. Засновник англійської альтової школи Лайонел Тертіс та його роль у розвитку європейського альтового мистецтва

Один із найвидатніших музикантів ХХ ст. – піаніст Артур Рубінштейн, якому неодноразово доводилося бути партнером Лайонела Тертіса у концертних виступах, сказав про нього наступні вагомні слова: «Він є найбільшою славою Англії на шляху інструментального виконавства» [233, с. 27]. Дійсно, значення діяльності Л. Тертіса для розвитку не тільки англійського, але й всеєвропейського, та навіть світового альтового мистецтва взагалі, важко переоцінити. Невтомне служіння альту стало сенсом більшої частини його велими довгого життєвого шляху (музикант прожив 99 років).

Не буде перебільшенням твердження про те, що історія світового альтового мистецтва ХХ ст. ділиться на два періоди – до Л. Тертіса та після нього, адже персональний внесок митця у неї є величезним. Він, фактично, заснував сучасну англійську альтову школу, запровадив нові стандарти світового альтового виконавства, а головне – за його сприяння альтовий репертуар розширився у рази в кількісному вимірі. Л. Тертісу була притаманна надзвичайна артистична цілеспрямованість – незважаючи на те, що його життєвий та творчий шлях були доволі тернистими, він постійно прагнув самовдосконалення. За великим рахунком, музикант став одним із перших англійських виконавців-інструменталістів, які здобули беззаперечне світове визнання.

Лайонел Тертіс народився 29 грудня 1876 р<sup>21</sup>. у Західному Хартлпулі на півночі Англії<sup>22</sup>. Його батьки – Олександр та Феба – були емігрантами єврейського походження. За три місяці після народження сина родина Тертісів переїхала до Лондона й оселилася у районі Степні, розташованому на сході міста, де батько став кантором синагоги на Принцес-стріт. Саме спів батька, який мав чудовий тенор, сформував початкові музичні враження Лайонела.

<sup>21</sup> Цікаво, що цього ж дня народився і видатний іспанський віолончеліст Пабло Казальс (1876–1973).

<sup>22</sup> Фактологічна інформація стосовно біографії Л. Тертіса надається за наступним джерелом: John White «Lionel Tertis. The first great virtuoso of the viola» [233].

Біографія Л. Тертіса вирізняється доволі звивистою хронікою **професійної освіти**. Першим музичним інструментом Л. Тертіса стало фортепіано, гри на якому він почав вчитися з трирічного віку. У віці шести років вже відбувся його дебют перед публікою в ролі піаніста. Згодом Лайонел також почав вивчати гру на скрипці, яка на той час повністю захопила його музичні інтереси. Але, незважаючи на це, фортепіано займатиме важливе місце у подальшому творчому житті музиканта, адже з ним будуть пов'язані перші заробітки юного Лайонела, а під час навчання у коледжі він навіть буде виступати як соліст-піаніст у концертах із оркестром. У подальшому Л. Тертіс залюбки акомпанував за фортепіано своїм учням на уроках, а іноді успішно виступав як концертмейстер у ході концертного виконання камерної музики. Вочевидь ці факти є свідченням великого й різнобічного обдарування музиканта, схильності до полі-інструменталізму та широти його творчого світогляду.

Через скрутне матеріальне становище родини Л. Тертіс змушений був постійно працювати, починаючи з юних років. Його першим місцем роботи став «Угорський ансамбль», де він виконував саме фортепіанні партії. Згодом, у 1892 р., він уклав 11-тижневий контракт на участь у невеличкому колективі, який мав виступи на річковій концертній сцені у Саутенді. Заробивши невелику суму грошей, Л. Тертіс отримав можливість того ж року вступити у престижний Трініті-коледж до класу фортепіано (викладач Р. В. Льюїс) та до класу скрипки як другого інструмента (викладач Б. Карродус). Втім, через чергові фінансові проблеми юний музикант змушений був на певний час перервати навчання. Натомість він влаштувався музичним працівником у доволі незвичне місце – Престонський притулок для душевнохворих. Не протримавшись там надто довго, Л. Тертіс згодом знайшов роботу піаніста у Клактоні-он-Сі. Отримані заробітки дали йому змогу повернутися до Трініті-коледжу ще на один навчальний термін. Варто від-

значити, що весь цей час музикант не полишав самотійних занять із гри на скрипці.

У той момент Л. Тертіс відчув, що, можливо, для нього було би доцільніше поїхати навчатися на континент. Отримавши скромну матеріальну допомогу від матері, у віці вісімнадцяти років юний музикант вступив до Лейпцігської консерваторії, традиційно відкритої для студентів зі всього світу, але, абсолютно не сприйнявши манеру викладання тамтешнього педагога по скрипці, через шість місяців повернувся до Англії.

Зрештою в 1895 р. Л. Тертіс вступив до Лондонської музичної академії по класу скрипки та фортепіано, де провчився два роки. Його викладачем гри на скрипці став Ганс Уеслі – випускник Віденської консерваторії, який викладав в академії з 1889 р. Справжній майстер педагогічної справи, Г. Уеслі був, однак, відомий також як людина з непротим характером – здатна, зокрема, підвищувати голос на студентів, нерідко принижувати їх у присутності однокласників. Хоча спочатку Г. Уеслі був незадоволений грою свого нового учня, що змусило його одного разу навіть заявити батьку Л. Тертіса, що замість скрипки його сину варто було би спробувати себе у торгівлі, згодом він констатував, що Лайонел досягнув значного прогресу в засвоєнні інструмента.

Саме тоді відбулася **знакова подія**, яка кардинально змінила усю подальшу музичну кар'єру Л. Тертіса. Загальні для всієї Європи проблеми у сфері альтового виконавства додатково засвідчує факт, що за часів його учнівства в складі Королівської музичної академії не було студентів-альтистів. Спеціально для гри у студентському оркестрі наймали альтиста, якого тодішній директор академії Олександр Маккензі іронічно називав не інакше, як «необхідним злом». Тому, коли співучень Л. Тертіса, скрипаль Персі Хілдер Майлс<sup>23</sup> вирішив створити струнний квартет, він довго не міг знайти достойну канди-

---

<sup>23</sup> Персі Хілдер Майлс (1878–1922) – англійський композитор, диригент, скрипаль та педагог. Серед його студентів у Королівській музичній академії була альтистка та композитор Ребекка Кларк, про яку йтиметься у Третньому розділі дисертації. Саме через роман між ними батько Р. Кларк змусив її покинути навчання у академії (див. John White «Lionel Tertis. The first great virtuoso of the viola» [233]).

датуру для виконання партії альту та зрештою вирішив запропонувати це місце своєму колезі й другу. Тож з подачі П. Х. Майлса Л. Тертіс вперше взяв до рук альт. Хоча якість інструмента, що належав до фонду академії, була жахливою (згідно з власними спогадами музиканта), він був настільки захоплений його звучанням та можливостями, що вирішив усе своє подальше творче життя присвятити альту, незважаючи навіть на те, що не мав для цього сприятливих фізичних даних – був невисокий на зріст та мав невеликі руки. Більше того, оскільки в штаті академії не було в наявності й викладачів-альтистів, Л. Тертіс прийняв рішення самостійно опанувати новий для себе інструмент, спираючись лише на попередній «скрипковий» досвід та власне розуміння природи альту.

Орієнтовно, з 1897 р. Л. Тертіс почав працювати в оркестрі «Queen's Hall» під управлінням Генрі Вуда на посаді скрипаля. У власних мемуарах музикант згадував, що за перші кілька місяців роботи у цьому колективі зі скрипаля останнього пульта других скрипок він «виріс» до посади концертмейстера групи альтів. Втім, за словами Дж. Уайта, раритетні програмки виступів оркестру свідчать про інше. 20 листопада 1897 р. ім'я Л. Тертіса дійсно вперше зустрічається у них у складі групи других скрипок. Однак концертмейстером групи альтів тоді ж було призначено Еміля Феріра<sup>24</sup>, який обійматиме цю посаду до 1903 р. Цікаво, що з цього моменту ім'я Л. Тертіса більше не зустрічається у програмках аж до 12 грудня 1903 р., коли воно зно-

<sup>24</sup> Еміль Ферір (1873–1947 або 1949) народився у Брюсселі. Навчався у Брюссельській консерваторії у класі Ежена Ізаї (скрипка) та Леона Фіркета (альт) приблизно до 1888 р., згодом продовжив навчання у Паризькій консерваторії, яку закінчив із золотою медаллю у 1891 р. Був концертмейстером групи альтів Оркестру Ламурьє (1892–1894), концертмейстером групи альтів Шотландського симфонічного оркестру (1894–1896). З 1897 до 1903 р. працював у Лондоні у складі струнного квартету «Kruse» та концертмейстером групи альтів оркестру «Queen's Hall». Після від'їзду з Англії з 1903 до 1918 р. обіймав посаду концертмейстера групи альтів у Бостонському симфонічному оркестрі. Після цього деякий час працював у різних колективах, у тому числі був головним альтистом Філадельфійського симфонічного оркестру протягом. Влітку 1920 р. гастролював Європою з Нью-Йоркським філармонійним оркестром під управлінням Вальтера Дамроша. Співпрацював із відомою англійською меценаткою Елізабет Спраг Кулідж, сформувавши у 1919–1921 під її патронатом струнний квартет. З 1921 р. Ферір обійняв посаду концертмейстера групи альтів Лос-Анджелеського симфонічного оркестру, на якій пропрацював до 1940-го р. Помер у Сан Клементі (Каліфорнія) у 1947 (1949?) р.

Хоча, на превеликий жаль, його ім'я на сьогодні залишається маловідомим, зазначимо, що роль цього музиканта у розвитку оркестрового альтового виконавства є настільки ж революційною, як і роль Л. Тертіса у розвитку сольного. (Інформацію стосовно життєвого та творчого шляху Е. Феріра надано за джерелом: Вуног Д. М. «The Viola in America : Two Centuries of Progress» [165].

ву фігурує, але вже на місці концертмейстера групи альтів (яке музикант, вочевидь, зайняв після від'їзду Е. Феріра до США). Загалом же ім'я Л. Тертіса присутнє у концертних програмках колективу до 10 травня 1904 р.

У 1904 р. у діяльності оркестру «Queen's Hall» настала криза, яка призвела до перебудови та створення іншого знаменитого колективу – Лондонського симфонічного оркестру. Адміністрація цього нового колективу запропонувала Л. Тертісу зайняти звичну для нього посаду концертмейстера альтової групи, але той відмовився, оскільки хотів приділити якомога більше часу розвитку сольної кар'єри. Тож дану вакансію зайняв його старший колега і співвітчизник Альфред Хобдей, який залишався на своїй посаді впродовж більше ніж тридцяти років.

Л. Тертіс згадував про роботу у «Queen's Hall» наступним чином: «Я отримав велику користь із досвіду роботи в оркестрі Вуда. Я дізнався від нього, що таке гарне фразування, про справжню цінність нот та пауз, та багато інших деталей, корисних для музикування, не кажучи вже про дисципліну та пунктуальність» [233, с. 12].

Хоча, на думку видатного альтиста, гру в оркестрі важко було поєднувати з сольним музикуванням, після звільнення з оркестру «Queen's Hall» він інколи виступав у концертах у ролі концертмейстера альтових груп різних колективів. Зокрема, у 1909 р. його було призначено на цю посаду в новий оркестр Томаса Бічема. Втім, через вісімнадцять місяців Л. Тертіс звільнився й звідти.

Невід'ємною частиною творчого життя музиканта була **педагогічна діяльність**. У 1899 р. він почав викладати у Королівській музичній академії, а вже 10 жовтня 1900 р. став першим професором класу альту в історії цього закладу. Щоправда, менш ніж за десять років, 8 грудня 1909 р. Л. Тертіс залишив академію, вчергове вирішивши зосередитись на сольному виконавстві. Втім, коли у 1924 р. новий директор академії Джон Блеквуд Мак-Івен, з яким Л. Тертіса пов'язували дружні стосунки, запросив його повернутися до



викладацької роботи, той погодився. Але у 1929 р. він знову звільнився з академії з тих самих причин.

Учні стверджували, що Л. Тертіс був дуже вимогливим педагогом. Велику увагу він приділяв роботі над звуковидобуванням, домагаючись від студентів потужного та об'ємного звучання, особливо при грі на струні «до». Для цього педагог часто користувався вправами на так звані «довгі» ноти. Л. Тертіс також надавав великого значення чистоті інтонації, будучи абсолютно нещадним до фальшивої гри. Активно користуючись у своїй виконавській практиці прийомом «vibrato», того ж він вимагав і від своїх студентів. Звичайно, велика увага приділялася також максимальному розкриттю авторського задуму, художній виразності гри.

Крім роботи в академії, Л. Тертіс протягом життя мав багато приватних студентів. У переліку його учнів фігурують альтисти Бернард Шор, Ребекка Кларк, Ерік Коутс, Вініфред Коппервіт, Гаррі Денкс та ін. Усі вони з великою вдячністю згадували уроки з фаху, будучи у захваті від свого наставника. Наприклад, Ерік Коутс відгукувався про Л. Тертіса наступним чином: «Володіння мого вчителя альтом було неймовірним. Я думав, що більше ні в кого немає такої техніки та ще гарнішого звуку, ніж у Оскара Недбала... але такого звуку, який Тертіс видобував зі свого величезного інструмента, я ніколи раніше не чув, а що стосується техніки, то чим складніші були пасажі, тим легше вони вдавалися цьому видатному віртуозу» [233, с. 15].

Утім, найважливішою сферою реалізації, справжньою цариною творчої діяльності музиканта безперечно було **сольне виконавство**. У ньому Л. Тертіс проявив себе в абсолютно різних форматах. Він однаково вільно почувався у грі з оркестром, у дуетах з фортепіано та різноманітних камерно-інструментальних складах, зокрема у струнному квартеті. Його виконавська манера була доволі самобутньою, ймовірно через те, що багато прийомів у роки навчання йому доводилося опановувати самому. Вже зазначалося вище, що Л. Тертіс був одним із перших музикантів-струнників ХХ ст., хто почав

активно користуватися прийомом «vibrato». Часом надмірне використання ним «portamento» (у даному випадку мається на увазі глісандо під час з'єднання нот) нерідко викликало критику колег. Але головним тертісівським виконавським «козирем», що одразу привертало увагу слухача, було звучання його інструмента – потужне та благородне, особливо при грі на струні «до». Велике враження на Л. Тертіса свого часу справив видатний скрипаль Фріц Крейслер, якого він вперше почув ще у роки навчання, та виконавська манера якого у багатьох аспектах стала для англійського альтиста зразком для наслідування. Пізніше два музиканти декілька разів зустрічалися на сцені, зокрема у виконанні знаменитої Концертної симфонії для скрипки та альту з оркестром В. А. Моцарта.

Л. Тертіс вів надзвичайно насичене концертне життя. Його виконавська манера незмінно отримувала схвальні відгуки від партнерів, з якими йому випало на долю грати, – а серед них були такі видатні музиканти, як Е. Ізаї, вже згаданий Ф. Крейслер, А. Рубінштейн, П. Казальс, Т. Бічем та багато інших. Знаменитий альтист грав також у Струнному квартеті Уеслі (свого вчителя), який вважався одним із найкращих ансамблів початку ХХ ст. Під час британських гастролей званого Чеського квартету у 1906 р. Л. Тертіс замінив Оскара Недбала, який на той час раптово покинув колектив через особисті причини (роман із дружиною першого скрипаля).

Та найвищого розквіту концертна діяльність Л. Тертіса, як це не парадоксально, зазнала під час Першої світової війни, коли через політичні обставини з Великобританії були вислані додому німецькі музиканти і англійська сцена стала значно більш відкритою для вітчизняного музичного «продукту». Визнаний непридатним до військової служби, Л. Тертіс усі свої сили спрямував на професійну діяльність у тилу. Саме у цей період він познайомився з видатним скрипалем Еженом Ізаї, який запросив його дати ряд концертів у вільній частині Бельгії та своєї черги сприяв знайомству англійського альтис-

та з бельгійською королевою Єлизаветою – відомою шанувальницею музики та чудовою скрипалькою.

Загалом музикант продовжував активну концертну діяльність до 1937 р., коли у зв'язку з проблемами зі здоров'ям він офіційно оголосив про завершення сольної кар'єри. Втім, із початком Другої світової війни знаменитий альтист не зміг залишатися осторонь активного громадського існування та вирішив поновити сольні виступи, які й продовжував аж до кінця життя, тим самим продемонструвавши рідкісний приклад концертного довголіття (востаннє Л. Тертіс з'явився перед публікою у 1964 р. у 88-річному(!) віці).

Творча біографія митця вирізняється також цікавою й насиченою **репертуарною історією**. Перші виступи Л. Тертіса як альтиста відбулися ще у рамках студентських концертів у Королівській музичній академії з виконанням перекладень скрипкових концертів Ф. Мендельсона та Г. Венявського. Незважаючи на позитивні відгуки щодо якості гри молодого музиканта, даний традиційний репертуар не завжди викликав бажану сприятливу реакцію слухачів, оскільки не розкривав усіх можливостей інструмента. Л. Тертісу стало цілком зрозуміло, що для того, аби здійснити успішну кар'єру соліста-альтиста, потрібно дбати про розширення суто альтового репертуару. Від того часу це стало для нього одним із головних життєвих завдань. Завдяки його зусиллям існуючий на той час перелік альтових творів зріс у рази, головним чином за рахунок опусів вітчизняних композиторів – сучасників Л. Тертіса. Англійський дослідник життя та творчості музиканта Джон Уайт, автор монографії «Лайонел Тертіс. Перший видатний альтист-віртуоз», коментує це наступним чином: «Протягом років викладацької діяльності Тертіса в Академії він використовував будь-яку можливість заохотити своїх друзів та колег писати для альтя. Всезагальне визнання його екстраординарних виконавських можливостей та рушійна сила його особистості сприяли тому відгуку, який змінив сприйняття альтя колегами-музикантами та слухачами» [233, с. 16].

Л. Тертісу була присвячена величезна кількість альтових опусів його співвітчизників-композиторів: Арнольда Бакса (Фантазія для альту з оркестром; Соната для альту і фортепіано); Джона Блеквуда Мак-Івена (Концерт для альту з оркестром), Артура Блісса (Соната для альту і фортепіано); Йорка Боуена (Фантазія для альту та органу; Фантазія для чотирьох альтів; Мелодія для струни «Соль» для альту і фортепіано; Мелодія для струни «До» для альту і фортепіано; Романс Des-dur для альту і фортепіано; Романс A-dur для альту і фортепіано; Дві сонати для альту і фортепіано; Концерт для альту з оркестром); Вільяма Волтона (Концерт для альту з оркестром), Бенджаміна Дейла (Інтродукція та Анданте для шести альтів; Фантазія для альту і фортепіано; Сюїта ор.2 для альту і фортепіано); Густава Холста (Лірична п'єса для альту з оркестром). І це ще далеко не повний перелік творів. Виходячи з вищесказаного, можна сміливо говорити про те, що видатний альтист відчутною мірою **стимулював** розвиток англійської національної музики ХХ ст. У подальшому він також ініціював проведення конкурсів серед молодих композиторів на написання найкращого альтового твору. Відомо, що музикант звертався з проханням щось написати для нього і до М. Равеля, а Е. Ізаї планував написати для нього «Сонату для альту соло». Втім, ці задуми, на превеликий жаль, залишилися нереалізованими.

Варто зазначити, що Л. Тертіс і сам створив декілька камерно-інструментальних творів за участю альту, а саме: «Crimond» (Псалом 23) для альту й віолончелі; «Вчора ввечері: Музичний роздум» для скрипки або альту і фортепіано; «Мрії» для альту і фортепіано; «Романс» для альту або скрипки і фортепіано; «Захід сонця» для скрипки, альту або віолончелі і фортепіано; «Три ескізи» для альту і фортепіано; «Мелодія» для альту і фортепіано; Варіації на тему Пасакалії (з сюїти №7) Г. Ф. Генделя для двох альтів; Варіації на тему Г. Ф. Генделя для альту й віолончелі. Цікаво, що серед таких авторських альтових композицій виконавця переважають програмні твори, що, очевидно,

відбиває аналогічну тенденцію у розвитку тогочасної англійської оркестрової музики<sup>25</sup>.

Крім того, Л. Тертіс власноруч робив перекладення творів, написаних для інших інструментів. Серед його перекладень варто відзначити альтовий варіант Концерту для віолончелі з оркестром Е. Елгара, здійснений у тісній співпраці з автором, а також перекладення скрипкових п'єс Ф. Крейсера. Почесне місце у репертуарі альтиста займала його транскрипція скрипкової Чакони Й. С. Баха. При цьому слід зауважити, що певна **консервативність думки**, нерозуміння та неприйняття новітніх композиторських тенденцій, які були притаманні професійним смакам музиканта, відчутно впливали і на особливості музичної мови альтових творів, які він замовляв композиторам, виконував та які були йому присвячені – вкрай рідко такі твори виходили за межі романтичної стилістики.

Щодо окремих віх репертуарної історії Л. Тертіса, варто наголосити, що виконавська діяльність альтиста сприяла популяризації на вітчизняній сцені Концертної симфонії В. А. Моцарта для скрипки та альту, яка на початку ХХ ст. ще була маловідомим твором для британської публіки. Його партнерами у виконанні цього знаменитого твору виступали найвидатніші скрипалі-віртуози свого часу, серед яких були Ж. Тібо, Е. Ізаї та Ф. Крейслер. Слід також відзначити, що Л. Тертіс під час виконання альтової партії даного твору застосовував скордатуру, піднімаючи стрій інструмента на півтону вгору, що значно полегшувало технічні умови гри та робило значно яскравішим звучання альту<sup>26</sup>.

Великий досвід та авторитет англійського музиканта сприяли тому, що його неодноразово запрошували до складу різних конкурсних комісій, зокрема щодо підбору оркестрантів. Так, наприклад, влітку 1929 р. Л. Тертіс разом зі скрипалем Альбертом Саммонсом прослуховували кандидатів для новост-

---

<sup>25</sup> Див про це: Гайдук М. «Програма як носій актуальності в англійській оркестровій музиці доби модернізму» [27].

<sup>26</sup> Відомо, що і сам В. А. Моцарт застосовував скордатуру під час виконання альтової партії свого твору.

вореного оркестру BBC<sup>27</sup>. Видатний альтист також розробив та запропонував до впровадження ідеальну, на його погляд, модель організації оркестрового репетиційного процесу (див. Додаток Б).

Важливого значення музикант надавав якості самого інструмента, справедливо вважаючи це одним із головних критеріїв успіху альтиста. За свою кар'єру йому пощастило грати особисто на найкращих зразках старовинних італійських альтів (у різні часи він володів та використовував у художній практиці інструменти Дж. Гваданіні, К. Тесторе, А. Амати, Дж. П. Маджині, Д. Монтаньяна, Гаспаро да Сало). Цікаво, що Л. Тертіс був прихильником великих за об'ємом інструментів, справедливо вважаючи їх звучання найбільш наближеним до вокального контральто, але у той же час розумів їх незручність у грі, особливо для альтистів невеликого росту та з маленькими руками. Бажання зробити альт більш зручним, але при цьому зберегти його унікальні темброві характеристики, призвело музиканта до знайомства з англійським скрипковим майстром Артуром Річардсоном, який за проектом Л. Тертіса наприкінці 1930-х рр. створив оригінальну модель альта, відому пізніше як **«модель Тертіса-Річардсона»**. Її розмір становив  $16\frac{3}{4}$ "<sup>28</sup> (для порівняння, старовинні італійські інструменти дуже часто мали розмір більше 17"), але натомість нижня частина корпусу була трохи розширеною. Згодом фахівцям також були представлені скрипки та віолончелі «моделі Тертіса». Відтак, усе подальше життя видатний музикант присвятив популяризації власної моделі альта. Він використовував цей інструмент у своїх концертних виступах, постійно зустрічався зі скрипковими майстрами у містах, де бував, аби передати їм креслення даної моделі, і в результаті вона стала доволі поширеною в Європі на той час.

Помер знаменитий альтист у 1975 р. На його честь, починаючи з 1980 р., в Англії проводиться одне з найпрестижніших профільних музичних змагань, яке носить ім'я Маестро – «Міжнародний альтовий конкурс імені

<sup>27</sup> Бі Бі Сі (англ. BBC – British Broadcasting Company) – британська радіомовна (на той час) компанія.

<sup>28</sup> Знак «"» використовується для позначення дюймів.

Лайонела Тертіса». Джон Уайт у вступі до своєї монографії, присвяченої життєвому та творчому шляху музиканта, зазначав: «Лайонел Тертіс був легендою свого часу – у розквіті своїх сил він стояв на одній сходинці з Ізаї, Крейслером, Тібо, Казальсом, Корто, Рубінштейном та цілою галактикою зірок у перші чотири десятиліття ХХ ст. Він був першим альтовим віртуозом» [233, Preface].

## **2.2. Альтовий концерт Вільяма Волтона – перший із визначних зразків жанру ХХ століття**

Авторитетна російська дослідниця англійської музики Л. Ковнацька відгукувалася про значення творчості Вільяма Волтона наступним чином: «Вільям Волтон (1902–1983), нагороджений багатьма почесними званнями та титулований лицарством у 1951 р., поряд із Бріттенем та Тіппетом є гордістю музичної культури країни у ХХ ст. Протягом шести десятиліть зрілої творчості Волтон здобув славу за межами Англії, його музика зміцнила позиції сучасної англійської композиторської школи» [65, с. 149].

Творчий спадок цього композитора демонструє по-справжньому широке коло його музичних інтересів. Серед творів, що належать перу митця – дві опери («Троїл та Крессіда», 1954; одноактна опера «Ведмідь» за сюжетом А. Чехова, 1967), два балети («Мудрі діви», 1940; «Пошук», 1943), дві симфонії та інші оркестрові твори, здебільшого для великого складу, концерти для сольних інструментів із оркестром, сольні вокальні та камерно-інструментальні твори, музика для хору з оркестром та хору a capella, а також кіномузика.

Оцінюючи творчість В. Волтона з позицій сьогодення, можна сміливо говорити про те, що однією з його композиторських візитівок став Альтовий концерт. Цей твір, безумовно, є справжньою перлиною сучасного альтового репертуару, а також вагомим досягненням англійської та світової інструментальної музики взагалі. Зважаючи на всі вищеперераховані якості, неможли-

во обійти його увагою у рамках даного дисертаційного дослідження, виокремивши зі загального переліку альтових опусів, так чи інакше пов'язаних із виконавською діяльністю Л. Тертіса. Варто також підкреслити, що Концерт для альту з оркестром В. Волтона являє собою особливу сторінку творчої біографії альтиста. Забігаючи наперед, зазначимо, що цей твір є чи не єдиним опусом, котрий змусив Л. Тертіса зробити особистий творчий та виконавський «стрибок вгору», вийти зі зони звичного для нього професійного комфорту.

**Задум створення** альтового концерту з'явився у В. Волтона у 1928 р. Загальнопоширеною є версія, згідно якої ідею написати твір для видатного британського альтиста Л. Тертіса підказав композитору диригент Томас Бічем<sup>29</sup>. Але Джон Уайт у своїй монографії подає інші відомості. Він спирається на промову одного з провідних учнів Маестро – альтиста Бернарда Шора (1896–1985), яку той виголосив із нагоди відкриття першого Міжнародного альтового конкурсу та семінару імені Лайонела Тертіса у 1980 р. на острові Мен, розгорнуту цитату з якої наводимо далі:

«У 1929 р. побачив світ наш найвидатніший Концерт, неперевершений з поміж багатьох добре відомих скрипкових та віолончельних концертів; я мав щастя бачити, як усе починалося. Волтон – на той час блискуче обдарована молода людина, – сидів біля мене на сольному концерті Тертіса, у якому той виконував Чакону Баха. Я відчував напруження та хвилювання молоді людини; під час овацій, влаштованих Тертісу після виконання, Волтон вигукнув: “Господи, я ніколи до цього не чув подібного звучання – який артист – я маю написати для нього Концерт!”. Через пару тижнів після цього він прийшов до мене додому з певними начерками та ми зіграли їх разом із піаністом Ангусом Моррісоном та Х'юбертом Фоссом із Оксфордського університету, який перегортав йому сторінки. Зрештою Волтон надіслав партитуру Тертісу разом із присвятою. На жаль, Тертіс не зміг дати собі раду з новою

---

<sup>29</sup> На неї, зокрема, посилається відомий сучасний американський альтист та дослідник Джеймс Данхем – Dunham J. E. «The Walton Viola Concerto: a synthesis» [175].



музичною мовою, крім того, не було клавiру, отже він із вибаченнями повернув Волтону партитуру. Втім, коли почув твір, то зрозумів його велику силу й красу та багато разів виконував – найбільш пам'ятний виступ відбувся у Цюріху, в рамках першого європейського турне симфонічного оркестру ВВС» [233, с. 106].

Сам Л. Тертіс згадував про ці події наступним чином: «Концерт Волтона став доволі ганебною частиною моєї історії. Коли я отримав ноти від композитора, для мене не було звичним грати чисте “фа”, коли октавою вище після нього був записаний “фа-дієз”. Пам'ятаю, що тоді я трохи нездужав та вибачився перед композитором, сказавши, що через погане самопочуття боюся не впоратися з цією задачею» [233, с. 105].

Не отримавши згоди Л. Тертіса на виконання Концерту, В. Волтон спочатку навіть думав переробити його на скрипковий. Але Едвард Кларк, який був відповідальним за виконання нової музики на ВВС та голос якого був впливовим у Міжнародному товаристві сучасної музики, запропонував виконати твір Паулю Гіндеміту, на що той із радістю погодився, знаючи В. Волтона особисто від 1923 р., після їхньої зустрічі на фестивалі вищезгаданого товариства.

Відтак, **прем'єрне виконання** Концерту відбулося 3 жовтня 1929 р. за участі П. Гіндеміта у ролі соліста та оркестру «Queen's Hall» під орудою Генрі Вуда. Припускаємо, що це було перше і останнє виконання сольної альтової партії Концерту П. Гіндемітом, оскільки не збереглося жодних відомостей про інші випадки гри в концертах або запису ним даного твору. Цікаві спогади щодо роботи соліста залишила англійська альтистка та композитор Ребекка Кларк, яка відвідала прем'єру: «Я була присутня під час першого виконання... Грав Гіндеміт. Я сиділа у Queen's Hall на бокових місцях, а Тертіс сидів посередині залу. Гіндеміт, вочевидь, належав до тієї категорії виконавців, які є хорошими музикантами, але не займаються. Він грав практично без “вібрато”. Та зовсім не так, як хотілося би Тертісу. Час від часу я дивилася на

Тертіса... кожного разу його пальці підстрибували. Неначе від судоми. Він відчував, що Гіндеміт недостатньо сумлінно поставився до справи. Думаю, що це вплинуло на зміну його думки (мається на увазі думка про якість музики твору – А. Г.)» [233, с. 106-107].

Варто відзначити, що подібні відгуки щодо якості виконання П. Гіндеміта залишила не тільки Р. Кларк. Відомо, зокрема, що і сам автор також був незадоволеним прем'єрою<sup>30</sup>. Разом із тим, потрібно визнати, що в ситуації, яка склалася, була також і його провина, адже В. Волтон до останнього вносив правки в оркестрові партії (навіть у ніч перед прем'єрою). Враховуючи їх значну технічну складність, цілком ймовірно, що саме це могло стати причиною невпевненої та незлагодженої гри оркестру та його неспроможності належним чином підтримати соліста. Однак, як би там не було, твір привернув до себе увагу і слухачів, і виконавців, про що свідчить його подальша яскрава виконавська історія.

Другим після П. Гіндеміта інтерпретатором сольної партії Концерту став учень Л. Тертіса, вже згадуваний Бернард Шор, який виконав її 21 серпня 1930 р. у «Променад-концертах». Тільки після цього твір був вперше виконаний Л. Тертісом 4 вересня 1930 р. на щорічному фестивалі Міжнародного товариства сучасної музики у французькому Льежі. У подальшому знаменитий альтист виконував волтоніський опус ще багато разів.

Окремої уваги заслуговує історія аудіо-записів цього твору. Першим, хто записав Альтовий концерт В. Волтона, став англійський альтист, на той час концертмейстер групи альтів Лондонського симфонічного оркестру Фредерік Ріддл (1912–1995) разом зі згаданим колективом під управлінням самого автора. Відбулося це ще у 1937 р<sup>31</sup>. Хоча Ф. Ріддл не мав багато часу на вивчення партитури, показово, що саме його запис В. Волтон у подальшому

---

<sup>30</sup> На нашу думку, причина полягала не стільки в тому, що П. Гіндеміт не займався належною підготовкою до своїх виступів або мав якісь серйозні професійні недоліки, скільки в надмірній кількості творчих проєктів, у яких він паралельно брав участь, що виключало можливість ретельного вивчення творів.

<sup>31</sup> Спочатку планувалося, що приймати участь у цьому записі у ролі соліста буде сам Л. Тертіс, але на той час він прийняв рішення завершити виконавську кар'єру через проблеми зі здоров'ям та попросив молодого колегу зробити це замість нього.

вважав найкращим. Відомі також виконання та два записи Концерту видатним шотландським альтистом Вільямом Прімроузом. Перший із них був здійснений у 1946 р. разом із лондонським «Philharmonia Orchestra» під управлінням самого В. Волтона, а другий – у 1954 р. із Королівським філармонічним оркестром під управлінням Малколма Сарджента. На території пострадянських країн першим виконавцем Концерту став Юрій Башмет, який також записав його з Лондонським симфонічним оркестром під управлінням Андре Превена у 1998 р. Крім нього, серед сучасних знаних альтистів, які виконували або виконують твір, чи записували його, особливо слід відзначити імена Пауля Доктора, Нобуко Імаї, Лоуренса Пауера. Також траплялися випадки виконання та запису Альтового концерту В. Волтона видатними скрипалями, такими як Ієгуді Менухін, Найджел Кеннеді та Максим Венгеров.

Декілька слів необхідно сказати про **історію оркестровки даного твору**. Зазначимо, що на сьогоднішній день оркестровка Альтового концерту В. Волтона представлена у двох авторських версіях. Перша – та, в якій твір побачив світ у 1929 р., з потрійним складом дерев'яної духової групи: флейта-пікколо, 2 флейти, 2 гобої, англійський ріжок, 2 кларнети, бас-кларнет, 2 фаготи, контрафагот, 4 валторни, 3 труби, 3 тромбони, туба, литаври, струнні. У 1962 р. постала друга, полегшена версія оркестровки з подвійним складом. Було виключено по одному інструмента флейти, гобоя і кларнета, а також контрафагот і тубу, натомість було додано арфу. У першому випадку композитор використав зменшену кількість виконавців струнної групи у всіх епізодах, де звучить солюючий альт, вочевидь задля більшого «висвітлення» його партії. У новій оркестровій версії він дотримується цієї ж тенденції, що правда у той самий час додає по одному пульту віолончелей та контрабасів, вірогідно для створення міцнішого звукового «фундаменту». За словами В. Волтона, нова версія була для нього більш пріоритетною. Саме тому сьогодні твір виконується та записується переважно в оркестровці 1962 р., хоча

трапляються і винятки, такі як запис Концерту сучасним британським альтистом Л. Пауером у першому варіанті оркестровки.

Варто сказати, що версія 1962 р. була сприйнята критиками неоднозначно. Один із них, Ерік Крайтон, писав про неї наступним чином: «...Хотілося б одного разу повернутися до старої оркестровки з потрійними духовими та без арфи – без сумніву, зміни полегшили життя солісту, але пом'якшене та впорядковане звучання втратило терпкість, яка була частиною музики, у той час як арфа приносить до неї милозвучність Теннісона та Іскії<sup>32</sup>, взагалі пізнього періоду – чудового, але іншого» [200, с. 17].

Водночас потрібно відмітити, що, незважаючи на домінуючу роль соліста, оркестр відіграє не менш важливу функцію у загальній драматургії твору. Композитор із надзвичайною майстерністю застосовує всі можливості різнобарвної тембрової палітри, відтак самотійні оркестрові епізоди є надзвичайно яскравими. Особливо ефектно звучання оркестру подається у туттійних викладеннях, які нерідко співпадають з кульмінаційними фрагментами Альтового концерту. Наявний приклад – суто оркестрова кода третьої частини твору, що є кульмінацією не лише цієї частини, а й фактично всього циклу.

Стосовно безпосередньо **сольної альтової партії твору**, відзначимо, що вона також має декілька виконавських версій. Серед найбільш визначних, зокрема, постає редакція Л. Тертіса, опублікована у 1930 р. видавництвом «Oxford University Press». Вона містить деякі зміни у порівнянні з оригінальним композиторським текстом, здебільшого це стосується додавання окремих октавних переносів та подвоєнь. Виконавські редакції власних партій були зроблені також Ф. Ріддлом (котрий вніс зовсім незначні зміни)<sup>33</sup> та

<sup>32</sup> Іскія – острів біля західного узбережжя Італії у містечку Форіо, в якому, починаючи від 1949 р. і до самої смерті, жив В. Волтон. Його дружина Сюзанна за допомогою відомого ландшафтного архітектора Рассела Пейджа створила на острові сад Ла-Мортелла (Миртовий), у якому тепер проводяться концерти класичної музики протягом трьох концертних сезонів поспіль за участю талановитої молоді (вік учасників до 32-х років).

<sup>33</sup> Його версія найбільше подобалась композитору, він навіть хотів її видати разом із другою редакцією партитури у 1962 р., але через організаційну помилку партитура була знову надрукована з сольною партією у редакції Л. Тертіса 1930 р.

В. Прімроузом. Зазначимо, що хоча сам композитор не володів альтом та, відповідно, мусив дослуховуватися до побажань солістів, він все одно делікатно, але постійно наголошував на пріоритетності його власної, оригінальної версії.

Під час створення Концерту для альту з оркестром В. Волтон, звісно ж, враховував «альтовий досвід» своїх колег-композиторів, як попередників, так і сучасників. Головними прикладами для нього, за його ж власними словами, слугували «Гарольд в Італії» Г. Берліоза та зовсім «свіжа» «Kammermusik №5» П. Гіндеміта (яку буде розглянуто у Третьому розділі дисертації). Причому, як говорив сам композитор, вплив П. Гіндеміта був настільки сильним, що він практично «дослівно» процитував декілька тактів із зазначеного опусу.

Незважаючи на ключову роль постаті Л. Тертіса в історії створення Концерту, формально твір присвячений не йому, а Крістабелі Макларен<sup>34</sup>, до якої В. Волтон певний час відчував романтичний інтерес (полишений без взаємності). Ця обставина значною мірою вплинула на загальний лірично-схвильований та, водночас, глибоко меланхолійний тон, який визначає музичну мову Альтового концерту. Вплив особистості аристократичної адресатки, на нашу думку, відчутний також і у винятковому благородстві, вишуканості та надзвичайній культурі виявлення емоцій, які пронизують усі шари даної партитури.

На перший погляд традиційна, тричастинна композиційна основа твору при більш детальному вивченні насправді такою не виявляється. Частина Альтового концерту – *Andante commodo*, *Vivo con molto preciso* та *Allegro moderato* – демонструють нетипову для даного жанру (принаймні у ті часи) послідовність, адже замість ліричної другої частини В. Волтон вводить швидко скерцозне рондо. Автор також вдається до побудови очевидної тематич-

---

<sup>34</sup> Крістабель Макларен (1890–1974), вона ж Леді Еберконуей (Christabel McLaren, Lady Aberconway) – англійська покровителька мистецтв, дружина відомого промисловця Гарі Макларена, Лорда Еберконуея. Композитор підтримував з нею дружні стосунки протягом усього життя (інформація за: Lloyd S. William Walton: *Muse of Fire* [192]).

ної арки, використовуючи тему головної партії першої частини як епілог всього твору наприкінці фінальної частини Концерту. На цю композиційну особливість, зокрема, звертає увагу і провідний вітчизняний дослідник Д. Гаврилець: «Цикл складається з 3-х частин, але виникає враження одночастинної поємності, оскільки тут наявні декілька кардинальних відмінностей від класичної форми концерту. Уолтон не протиставляє образно-емоційний зміст крайніх частин середній, а веде єдину, наскрізну лінію від повільної першої частини (провідна роль належить солісту) крізь другу (грайливе скерцо) до швидкого, бурхливого Фіналу, який завершується повільним епілогом. Велика арка, зведена від першої до останньої частини, завершує цикл, утворюючи композицію строгу, урівноважену, симетричну» [24, с. 65 – 66].

Принагідно зазначимо, що аналогічний структурно-композиційний принцип В. Волтон у подальшому також застосує під час створення Концерту для скрипки з оркестром (1939) та Концерту для віолончелі з оркестром (1956). Разом із тим, це не є його авторським «ноу хау», адже тут простежується ще один вплив – Концерту для скрипки з оркестром №1 Сергія Прокоф'єва (1917), котрий, як відомо, дуже подобався В. Волтону та має тотожне темпове співвідношення між трьома частинами (*Andantino*, *Scherzo*. *Allegro vivacissimo*, *Moderato*. *Allegro moderato*). Втім, незважаючи на те, що музична мова цих двох творів у цілому має багато спільних рис, особливо між першими двома частинами<sup>35</sup>, Альтовий концерт В. Волтона є абсолютно самодостатнім твором, у першу чергу з точки зору образного наповнення.

**Перша частина твору** – *Andante commodo* (a-moll) – написана у сонатній формі. Вона відкривається невеличким оркестровим тритактовим вступом (засурдинені перші скрипки, альти, віолончелі та контрабаси, а також кларнет). Хоча він і не містить самостійного, яскраво виявленого тематизму, проте своїм приглушеним, меланхолійним звучанням, а також характерними

---

<sup>35</sup> Це стосується як безпосередньо музичної форми, порядку викладення та характеру тем, так і використання технічних та художніх можливостей солюючого інструменту – по-справжньому новаторського й оригінального.

ямбічними мотивами готує появу теми головної партії, початок якої викладається у сольюючого альтя. Її структурну основу складає проста тричастинна репризна форма.

Тема головної партії має глибоко ліричний, задушевний, наспівний та виразний характер (що підкреслюється авторською позначкою «cantabile espressivo» у партії соліста). Її виразність, певною мірою навіть експресивність, підсилюється висхідними ямбічними мотивами, що вже зустрічалися у вступі. У поєднанні зі затактовими інтервальними стрибками, як наприклад між 5-м та 6-м тактом (інтервал великої нони), чи 7-м та 8-м (інтервал великої септими), ці мотиви зумовлюють надзвичайну свободу розгортання та широту викладення теми. Крім того, використання високого регістру альтя надає її звучанню певної ніжності, летючості.

Від 11-го такту розпочинається середній розділ головної партії, в якому сольюючий альт передає естафету оркестру, а тема зазнає певного розвитку. Натомість альтювий голос всіляко «обплітає» її своїми тріольними фігураціями. 19-ий такт позначає репризний розділ головної партії (тут до альтя знову повертається роль лідера), котрий із 26-го такту переходить у сполучну. Вона є більш схвильованою, віртуозною та, водночас, достатньо конструктивною (у чому, на нашу думку можна простежити вплив композиторської манери П. Гіндеміта). Саме сполучна партія призводить до першого кульмінаційного моменту – емоційного імпровізаційного мінімонологу сольюючого альтя у 29–31-му тактах, перед початком побічної партії.

Зазначимо, що саме темі головної партії належить одна з ключових ролей у музичній драматургії Альтювого концерту. Виходячи з вищенаведених фактів стосовно історії його створення, а також беручи до уваги образне наповнення цієї теми, цілком можливо, на нашу думку, трактувати її як *тему кохання*, своєрідну «музичну ідею фікс» усього твору, що, власне, дозволяє пояснити причини побудови вищезгаданої арки між першою та третьою частинами циклу. Крім того, тема головної партії є одним з основних «будівель-

них матеріалів» у першій фазі розробки початкової частини циклу. Притаманна їй на ладовому рівні певна «міноро-мажорність» (виникає саме така послідовність, адже мінор у даному випадку є домінуючим), що утворюється шляхом постійного альтерування терцевого ступеня в акордах, стане чи не головною особливістю гармонічної мови всього Альтового концерту. Варто наголосити, що саме ця стилістична особливість дозволила В. Волтону досягти притаманної музиці даного твору меланхолійності, терпкості, місцями навіть «гіркоти» звучання. Особливо яскраво це демонструє завершення сполучної партії, з характерним нисхідним (на малу терцію) мотивом із двох секст, у якому дотримання вищезгаданого ладового прийому призводить до перечення<sup>36</sup>. Вочевидь, композитор надавав цьому щемному мотиву не менш важливого значення, аніж темі головної партії, оскільки саме ним він завершує як першу частину твору, так і весь Концерт.

Постійні зміни метру у межах такту, які вперше трапляються саме у темі головної партії (такти 11–12 і далі), у подальшому розгортанні музичної тканини твору стануть важливим для композитора прийомом у роботі з ритмом. Великою мірою саме за допомогою цього прийому йому, на нашу думку, вдалося досягти тієї, сказати б, «неквадратності», синтаксичної нешаблонності, ритмічної свободи, які властиві партитурі твору.

Невеличка тема побічної партії (14 тактів), яка бере свій початок у 32-му такті, в цілому продовжує розвиток образної сфери головної. У ній сольюючому альту належить безперечно головуюча роль. У основу побічної партії також покладено просту тричастинну репризну форму, в якій найбільш яскраво виділяється середній розділ, заснований на характерній секундово-нисхідній, квазі-плачовій інтонації.

Із 49-го такту бере свій початок розробка сонатної форми, яку можна умовно розділити на три розділи. Перший із них характеризується активним

---

<sup>36</sup> Зазначимо, що хоча цей мотив до того вже з'являється в оркестрі у 19-му такті, найяскравіший його прояв відбувається саме у сполучній темі, у партії альту. Цілком ймовірно, що саме це перечення і мав на увазі Л. Тертіс, коли згадував про причини своєї відмови від першого виконання твору.



рухом, чіткою ритмічною пульсацією. Він утворює досить різкий образний контраст щодо експозиції, сприймається як свого роду чужорідне вторгнення. Розробленню підлягають як елементи головної партії, так і згаданий раніше нисхідний мотив із двох секст. У цьому розділі, на нашу думку, є відчутним вплив кількох стилістичних джерел: барокової інструментальної традиції (поліфонізований виклад, переважання загальних форм руху, епізод із застосуванням золотої секвенції у партії соліста у тактах 57–68, типово барокова змагальність викладу за типом «соліст-оркестр»), гіндемітівської «Kammermusik №5» (яка, знову ж таки, запроваджує необароковий нахил, а також, певною мірою, зумовлює урбаністичний характер звучання, його кострубатність та різкість) та деяких елементів джазової музики (цей вплив переважно простежується у роботі композитора з ритмом – зокрема, в наявності великої кількості синкоп)<sup>37</sup>.

Другий розділ розробки (такти 81–92) повертає до теми побічної партії, але тепер у ній відсутня репризна побудова та значно варійована й розширена середня фаза (такти 93–103), музика якої цього разу постає у доволі незвичному жанровому амплуа – танго.

Третій розділ розробки фактично є суттєво динамізованою репризою першого. Втім, на відміну від нього, головна роль тут належить не солюючому альту, а оркестру, у межах партії якого й розгортається розробкова кульмінація, та, за великим рахунком, постає драматургічна вершина всієї першої частини (такти 116–119). Після поступового динамічного спаду, невеличкою каденцією солюючого альту<sup>38</sup> на фоні тремоло контрабасу, віолончелей та литавр на домінантовому органному пункті розпочинається реприза. В ній повторюється матеріал експозиції у значно скороченому вигляді. Головна та побічна партія викладаються в одночастинній формі, причому у викладі теми головної партії роль лідера бере на себе оркестр, а солюючий альт лише оспі-

<sup>37</sup> Хоча також це стосується і гармонії, що зокрема виявляється у застосуванні ланцюжків нерозв'язаних септакордів (як, наприклад, у тактах 69–72 партії соліста), і до того ж виявляється у загальній тембральній святковій строкатості оркестрового супроводу.

<sup>38</sup> Ця каденція, по суті, є повторенням перших трьох тактів вступу.

вує її своїми доволі віртуозними тріольними фігураціями та трелями. Завершується частина на затихаючому мінорному терцевому тоні нисхідного секстового мотиву, що звучить у партії соліста.

**Друга частина** – *Vivo con molto preciso* (e-moll) – являє собою грайливе, віртуозне скерцо у формі рондо, яке проноситься швидким вихором та виконує функцію своєрідної емоційної «розрядки» між першою та третьою частинами Альтового концерту. Характерний подвійний квартовий заклик солюючого альту на самому початку рефрена одразу залучає до дуже активного та навіть стихійного руху. Образні витоки скерцо містяться у початковому розділі розробки першої частини – ті самі необарокові, гіндемітівські та джазові впливи, тільки цього разу вони представлені у значно «перебільшеному», акцентованому вигляді. Стосовно впливу П. Гіндеміта, принагідно зазначимо, що саме в цій частині знаходиться та «дослівна» цитата з його «*Kammermusik №5*», про яку йшлося вище. Зокрема, можемо помітити спільні інтонаційні риси між початком першої частини гіндемітівського опусу та, наприклад, тактами 10–11 партії соліста у другій частині Концерту В. Волтона.

Слід підкреслити, що зміст цієї частини представляє собою нотний текст значної технічної складності для багатьох, навіть досвідчених виконавців-альтистів. Він вимагає численних комплексних вмінь: надзвичайно точного відчуття грифу, особливо під час гри у верхніх позиціях, біглості та легкості пальців лівої руки, її спритності у стрибках на широкі інтервали, невимушеності штриха, вміння грати акорди у швидкому русі, здатності добре тримати ритм, бездоганної координованості рухів обох рук, та, звісно ж, неабиякої витривалості, адже протягом усього рондо соліст майже не має можливості перепочити (за винятком декількох, відносно невеликих оркестрових програвшів).

**Заключну частину** Альтового концерту В. Волтона – *Allegro moderato* – викладено, як і першу, у сонатній формі. Тема головній партії (та-

кти 1–27), що, знову-ж-таки, має тричастинну структуру, має маршову жанрову основу. Початкове виконання теми маршу доручено фаготу, згодом ініціативу перехоплює солюючий альт, а надалі вона вже представлена у туттійному звучанні дерев'яної групи оркестру. Достатньо схвильована за своїм характером сполучна партія (такти 28–40) спершу викладається першими та другими скрипками, а згодом перехоплюється солюючим альтом.

Побічна партія (такти 41–57) представлена ліричною темою соліста. Її інтонаційні та образні властивості походять так само від першої частині Концерту – зокрема, від середнього розділу побічної партії та нисхідного секстового мотиву. Втім, цього разу композитор, чи не вперше за весь твір, засновує тему на натуральному мінорному звукоряді (e-moll), завдяки чому вона яскраво вирізняється з-поміж усього блоку ліричного тематизму, представленого в партитурі.

Розробку третьої частини (такти 58–104) можна умовно поділити на два розділи. В основі першого лежить матеріал головної партії. Другий розділ представлений ліричною темою, яка спочатку викладається солюючим альтом, а потім і оркестром (зокрема, тут виділяється звучання кларнета), але під акомпанемент віртуозних гамоподібних пасажів та трелей соліста.

Репризний розділ (такти 105–143) в загальних рисах повторює тематичний зміст експозиції та порядок його викладення. Відмінності полягають у тому, що тема головної партії цього разу постає у дещо скороченому та зміненому вигляді й виключно в оркестровому звучанні, а тема побічної відзначена більшим розмахом та свободою музичного висловлювання, головним чином за рахунок використання ширшого діапазону солюючого альту.

За основу заключної партії (початок у 144-му такті) та подальшої коди (початок у 193-му такті) композитором обрано тематизм головної партії. Варто відмітити, що у коді (яка доволі несподівано являє собою суто оркестрову фугу) композитор позбавляє цю провідну для фіналу тему її маршових ознак (за рахунок зняття пунктирного ритму), надаючи їй більш узагальнено-

го, урочистого та величного характеру. Також у кодї використовується матеріал побічної партії та другого розділу розробки. Як вже зазначалося раніше, саме на коду приходиться кульмінація третьої частини та, власне кажучи, всього Альтового концерту (починаючи з 245-го такту).

Таким чином, формальний розділ форми фіналу, кода, набуває драматургічних ознак грандіозного епілогу-узагальнення, який завершує твір та утворює ту саму об'єднуючу тематичну арку, що про неї йшлося раніше. Окрім теми головної партії першої частини твору, В. Волтон використовує для цього інтонаційний матеріал крайніх розділів побічної партії тієї ж частини, а також головної партії та другого розділу розробки третьої частини, таким чином збираючи наостанок більшу частину ліричних тем Альтового концерту «під одним дахом».

Підсумовуючи аналіз твору, варто зазначити наступне. Альтовий концерт цілком заслужено став важливим етапом на творчому шляху В. Волтона. Л. Ковнацька писала з цього приводу: «Альтовий концерт – перший твір Волтона, який без жодних знижок можна назвати зрілим. Не тільки майстерність та натхненність музики, але й така принципово важлива його якість, як тяжіння до великої форми, котре від цього моменту Волтон відчував усе життя (дві симфонії, дві опери, монументальна кантата, концерти – основне у його спадку) – все зосереджено в Альтовому концерті» [65, с. 156-157].

На наше глибоке переконання, даний твір являє собою один із перших прикладів поширення доволі нетипової для тих років тенденції композиторського мислення. Замість вже цілком звичного для тогочасних провідних творчих кіл радикального заперечення канонів, які, на думку багатьох митців, вже віджили себе (головним чином романтичних, але, до певної міри, також барокових та класицистських), або ж, навпаки, їх свідомого наслідування, у партитурі свого «Концерту для альту з оркестром» В. Волтон намагається «об'ємно» застосувати значний пласт музичного досвіду, набутого культурою протягом принаймні трьох останніх століть. Детальний розгляд нот-

ного тексту даного твору виявляє стійку опору на принципи барокового інструменталізму у поєднанні з масштабністю та концептуальністю типово романтичного симфонічного мислення часів Г. Берліоза (вкупі з його трактуванням альту як інструмента меланхолійної природи), демонструє поєднання ознак конструктивізму та урбанізму П. Гіндеміта з елементами неакадемічної музики, зокрема джазу і танго. Головним спільним знаменником цього, доволі строкатого стилістичного набору, виступає звучання солюючого альту, у першу чергу завдяки універсалізму його технічних та тембральних можливостей та їх повній прийнятності для максимального втілення складного композиторського задуму.

У цьому мовно-стилістичному аспекті Альтовий концерт В. Волтона стає свого роду дороговказом та взірцем для написання інших творів подібного плану, серед яких, наприклад, Концерт для альту з оркестром Б. Бартока. Сьогодні, майже через дев'яносто років після появи опусу англійського композитора, цілком очевидно, що його твір став свідченням суттєвого якісного «стрибка» в загальній еволюції альтового мистецтва, що одразу привернуло до нього увагу як публіки, так і провідних виконавців. Ця увага не згасає і сьогодні.

### **2.3. Вільям Пріроуз – альтист зі світовим ім'ям**

Розглядаючи англійське альтове мистецтво першої половини ХХ століття, неможливо обійти увагою ім'я Вільяма Пріроуза. Ієгуді Менухін охарактеризував його діяльність наступною символічною фразою: «Якщо Лайонел Тертіс став першим героєм альту, то Вільям Пріроуз – його першою зіркою» [183]. І дійсно, якщо Л. Тертіс за життя був відомий головним чином на території Англії, то В. Пріроуз здобув справжнього всесвітнього визнання. Втім, цей факт аж ніяк не применшує заслуг Л. Тертіса. Потрібно розуміти, що якби свого часу він не зініціював та не дійснив «альтовий прорив», цілком ймовірно, що В. Пріроуз ніколи би не звернув своєї уваги на

цей інструмент. Його діяльність становить новий яскравий етап розвитку тогочасного альтового мистецтва. Хоча він не був учнем Л. Тертіса, а їх виконавські манери значно різнилися між собою, двох митців об'єднувала спільна мета – сприяти визнанню альту повсюди, де би вони не знаходилися.

Вільям Прімроуз народився у шотландському місті Глазго у 1904 р.<sup>39</sup> Цікаво, що його батько також був професійним альтистом, працював в оркестрі. У віці чотирьох років Вільяму купили маленьку скрипку, і він почав вчитися у педагога Камілло Ріттера, який був австрійцем за походженням та учнем знаменитого скрипаля Йозефа Іоахіма. Перші публічні виступи юного музиканта відбулися у віці дванадцяти років. У дитинстві йому пощастило побувати на концертах М. Ельмана, Е. Ізаї, Е. Карузо, Ф. Крейсlera, Я. Кубеліка, Й. Сігеті, що, звісно, вплинуло на формування його творчого стилю та артистичного світогляду.

У 1919 р. сім'я Прімроузів переїхала до Лондона, де Вільям отримав стипендію для навчання у знаній Школі музики «Guildhall», яку закінчив із золотою медаллю як скрипаль у 1924 р. у класі Макса Моссела. Втім, за його власними спогадами, В. Прімроуз не відзначався сумлінністю у навчанні. Але це сповна компенсувалося постійним відвідуванням столичних концертних залів, де він слухав Т. Зейделя, П. Казальса, Ф. Крейсlera, В. Пшигоду та інших знаменитих виконавців на струнно-смичкових інструментах.

Після закінчення навчання він продовжує виступи як скрипаль, але у 1926 р., відчувши погіршення якості власної гри, за порадою друга їде у Бельгію повчитися у Ежена Ізаї, який допоміг йому покращити технічну підготовку. Саме Е. Ізаї порадив музиканту звернути увагу на альт, хоча В. Прімроуз ще у дитинстві таємно від батька пробував грати на цьому інструменті, звук якого йому подобався навіть більше за скрипковий. Але звичні для тогочасної професійної спільноти негативні відгуки про альтистів та

---

<sup>39</sup> Тут і далі відомості стосовно життєвого та творчого шляху В. Прімроуза надаються за наступними джерелами: Понятовский С. П. «История альтового искусства» [108, с. 134 – 141], Haylock J. «The immortals: William Primrose» [183], Potter T. «William Primrose and his violas» [207], Riley M. W. «The history of the viola, Vol. 1» [215, с. 281 – 293].

сам інструмент на той час відвернули юного музиканта від нього. Тепер же бажання пов'язати своє творче життя саме з альтом перемагає. Особливо вплинув на цю перемогу спільний виступ разом із Л. Тертісом у Парижі 1928 р., у виконанні Концертної симфонії В. А. Моцарта, де В. Прімуоз виконував партію скрипки. Цікаво, що об'єднані у подальшому спільною метою, обидва музиканти все ж таки доволі критично оцінювали один одного. Так, наприклад, Л. Тертіс вважав гру колеги на альті трохи «скрипковою», а його «vibrato» занадто швидким. Натомість В. Прімуоз вважав звучання струни «до» Л. Тертіса надто переобтяженим.

У 1930 р. В. Прімуоз стає учасником відомого Лондонського струнного квартету, остаточно полишивши скрипку, натомість обравши **кар'єру концертуючого альтиста**. Він грав у складі цього ансамблю до моменту його розпаду у 1935 р. Музиканти багато виступали за кордоном, і на В. Прімуоза мало неабиякий вплив творче спілкування з віолончелістом та засновником квартету – Ворвіком Евансом. З 1935 по 1937-й роки В. Прімуоз багато гастролював як соліст. Він мав у тому числі декілька резонансних виступів у Берліні та театрі «Ла Скала» в Мілані.

У 1937 р. артист переїжджає до США, де починає працювати помічником концертмейстера групи альтів оркестру NBC під орудою знаменитого А. Тосканіні. Спочатку маючи намір пробути там лише два сезони, В. Прімуоз зрештою залишався в оркестрі до моменту звільнення А. Тосканіні у 1941 р. Він також мав і сольні виступи з цим колективом. Окрім того, керівництво оркестру запропонувало йому у 1939 р. сформувати «Струнний квартет Прімуоза», на що останній із радістю погодився.

Після звільнення з оркестру NBC В. Прімуоз приймав участь у концертних турах тенора Річарда Крукса протягом наступних чотирьох років. Його діловими справами відтоді опікувався імпресаріо Артур Дžadсон, завдяки якому кількість сольних концертів альтиста стрімко зростає. Можна впевнено стверджувати, що В. Прімуоз виступав з усіма провідними американськими

колективами та диригентами своєї доби . Також він грав у Тріо Я. Хейфеца – В. Пріроуза – Е. Феєрмана (після смерті віолончеліста Е. Феєрмана його місце посів Г. П'ятигорський), Фестивальному фортепіанному квартеті та Фортепіанному квартеті А. Шнабеля – Й. Сігеті – В. Пріроуза – П. Фурньє.

Для **виконавської манери В. Пріроуза** була характерна незвична для альтя «скрипкова» легкість та віртуозна рухливість техніки, що давало можливість альтисту надзвичайно комфортно себе почувати, наприклад, під час виконання скрипкових каприсів Н. Паганіні. Втім, альтист тонко відчував різницю між скрипкою та альтом, тож одним із перших, зокрема, почав наголювати на відмінностях у принципах вибору аплікатури під час гри на цих двох зовні подібних інструментах. Разом із тим йому також була властива глибоко-філософська осмисленість інтерпретації, інтерес до музики композиторів-сучасників та головне – розуміння необхідності осучаснення сольного альтового репертуару.

Широковідомою є **педагогічна діяльність В. Пріроуза**. Зазначимо, що вона охоплює досить розлогу географію – музикант викладав у багатьох авторитетних освітніх закладах: в Інституті музики Кертіса у Філадельфії, Інституті Південної Каліфорнії, Університеті Індіани, Токійському університеті витончених мистецтв та Школі Тохо. До того ж, альтист періодично вів навчальні курси у Джульєрдській школі та Музичній школі Істмена, брав участь у Літніх сезонах у Торонто, Санта Барбарі, Женеві. Серед найбільш відомих учнів маєстро – колишній концертмейстер групи альтів Лос-Анджелеського симфонічного оркестру Алан де Веріч, відомий канадський альтист Альберт Пратц, Алан Ігліцин та багато інших.

Важливого значення В. Пріроуз-педагог надавав фізичним даним студента, особливо можливостям рук. На його думку, справжня «альтова» рука повинна бути сильною та з широкою кистю. У техніці лівої руки він особливо застерігав учнів від зажиму шийки альтя великим пальцем, оскільки це унеможлиблює повноцінне оволодіння віртуозною пасажною технікою, ар-



педжію, подвійними нотами. Навіть гами та технічні пасажі В. Прімоуза рекомендував вчити з «vibrato», справедливо вважаючи цей прийом невід'ємною складовою у формуванні гарного звуку. Що стосується правої руки, то найбільша небезпека, на думку музиканта, прихована в тому, що студенти нерідко надмірно тиснуть на струну. Натомість він закликав «витягувати», «вести» звук правою рукою. Він, на думку альтиста, має завжди видобуватися правою рукою з легкою атакою, навіть у тихому нюансі. Що стосується репертуару, В. Прімоуз, на відміну від Л. Тертіса, вважав Сонати та Партити Й. С. Баха для скрипки соло, а особливо його Чакону (з Партити №2), малоприсадибними для альтя, віддаючи перевагу бахівським Сюїтам для віолончелі соло. Також він вважав надзвичайно корисними для альтистів скрипкові етюдн Р. Крейцера.

На жаль, через проблеми зі здоров'ям (погіршення слуху від 1946 р. та діагностоване у 1977 р. онкологічне захворювання) творча активність маестро знизилася, але все одно не припинялася до самої смерті у 1982 р. Ще за життя, починаючи від 1979 р., у кількох містах США та Канади проводиться Міжнародний конкурс альтистів імені В. Прімоуза.

У своїй виконавській практиці славетний альтист **використовував декілька інструментів**. Він розпочав свою кар'єру на альті роботи братів Амати, який йому дістався від батька. Інструмент вирізнявся справжньою «контральтовою» глибиною тону, хоча і належав до зразків «урізаної» моделі, маючи розмір корпусу 398 мм. У 1954 р. В. Прімоуз придбав чудовий інструмент Андреа Гварнері 1697 р. (на думку деяких експертів – авторства Джузеппе Гварнері), який мав назву «Лорд Харрінгтон» та був більший за розміром порівняно з альтом Амати (розмір корпусу – 413 мм). Крім того, він грав на інструменті сучасного йому американського майстра В. Моєніга, який придбав у 1950-му році. Зазначимо, що ідеальний розмір корпусу інструмента, на думку маестро, має бути від 410 до 420 мм.

Особливою заслугою В. Прімуоза є його вплив на процес розширення сольного альтового репертуару. На відміну від Л. Тертіса, який працював у цьому напрямку виключно з англійськими композиторами, В. Прімуоз у цьому питанні вийшов на міжнародний рівень, залучивши до співпраці композиторів зі світовим ім'ям – Б. Бартока, Б. Бріттена, Д. Мійо. Крім музики композиторів-сучасників, музикант також чудово виконував партію альту у Концертній симфонії В. А. Моцарта, «Гарольд в Італії» Г. Берліоза, Сонати Й. Брамса (для кларнета або альту та фортепіано), інші твори класичного репертуару. Загальновідомими є також і його власні альтові транскрипції творів, в оригіналі написаних для інших інструментів, а також вокальних.

На завершення цього підрозділу наведемо слова відомого радянського дослідника С. Понятовського, який писав: «Нині ім'я Прімуоза відоме у всьому світі, його виконавська діяльність – одна з вершин в історії альтового мистецтва, і можна говорити, що той сміливий крок молодого музиканта (мається на увазі його перехід зі скрипки на альт – А. Г.) був свого роду провидінням, кроком до його великого майбутнього» [108, с. 134].

#### **2.4. Концерт Бели Бартока в історії світового альтового мистецтва першої половини ХХ століття**

Безперечно, Концерт для альту з оркестром Бели Бартока є, на сьогоднішній день, одним із найвідоміших з-поміж масштабних альтових творів, що належать до золотого фонду сучасної музики. В. Прімуоз, на замовлення якого він був написаний, відгукувався про цей твір наступним чином: «Можливо, найбільш відомим із моїх замовлень є Концерт Бартока... У музичному відношенні Концерт Бартока мав великий успіх, я грав його більше за будь-який інший концерт, навіть Волтона» [196, с. 10]. Тим не менше, **процес репертуарного затвердження** бартоківського Альтового концерту був сповнений драматичних колізій. Поряд із Фортепіанним концертом №3 опусу суди-

лося стати останнім у творчому доробку композитора<sup>40</sup>. Передчасна смерть Б. Бартока від лейкемії 26-го вересня 1945-го року завадила йому завершити роботу на цими двома творами. У випадку з Фортепіанним концертом композитор не встиг дооркеструвати лише останні 17 тактів. Натомість Альтовий концерт залишився у чернетках, які представляли собою рядок партії соліста, до котрої додавалися, як правило, декілька рядків ескізно наміченого оркестрового супроводу, часто без жодних вказівок щодо його інструментального складу. У рукописі не було вказано ані темпів, ані виконавських нюансів. Композитор записував текст одразу чорнилом, а роблячи правки, він не закреслював неправильну ноту, а просто писав нову зверху попередньої, що часом істотно ускладнювало редакторам вірне прочитання. Листки бартоківського рукописного нотного тексту не були пронумеровані, тому про загальний порядок розташування музичного матеріалу можна було лише здогадуватися.

Для того, щоб розібратися у подібних чернетках, треба було володіти глибинними знаннями особливостей авторського стилю, хоча їх наявність все одно не змогла би гарантувати повномасштабного й точного відтворення задуму композитора. Одним із тих, хто добре знав Б. Бартока та розумівся на його творчості, був Тібор Шерлі (1901–1978) – композитор, скрипаль та альтист угорського походження. Він ніколи не був учнем Б. Бартока у прямому розумінні цього слова, але їх пов'язувала багаторічна творча та людська дружба. Т. Шерлі був одним із тих, хто підтримував композитора на чужині. З дозволу колеги, Т. Шерлі оркестрував окремі частини з його широковідомого фортепіанного циклу для дітей, а згодом уклав цілу оркестрову сюїту «Мікрокосмос», яка була публічно виконана, що сприяло популяризації музики Б. Бартока у США. Композитор дав позитивну оцінку роботі Т. Шерлі, тож таким чином останній отримав своєрідний «контракт-бланш» щодо подальшого долучення до творчості майстра. Крім того, Б. Барток в останні дні свого

---

<sup>40</sup> Тут і далі інформація стосовно історії створення Альтового концерту надається, головним чином, за Maurice D. «Bartok's Viola Concerto. The remarkable story of his swansong» [196].

життя обговорював з Т. Шерлі деталі роботи над Фортепіанним та Альтовим концертами. Тому з боку сина композитора, Петера Бартока, було цілком логічно запропонувати завершити роботу над останніми двома творами свого батька саме йому<sup>41</sup>.

Не дивно, що у випадку з Концертом для альту, зважаючи на описаний вище проблемний стан авторських чернеток, після прем'єри твору та виходу у світ партитури одразу ж розпочалися дискусії щодо того, наскільки точно Т. Шерлі був розкритий авторський задум і чи можна взагалі вважати Б. Бартока повноцінним автором. Ця специфічна дискусія сприяла появі у подальшому нових редакцій твору, зокрема версій альтистів Атара Арада, Чаби Ерделі, Дональда Моріса. До того ж, у 1995 р. П. Бартоком та Нельсоном Делламаджіоре було опубліковане факсиміле рукопису у кольоровому варіанті (див. Додаток С) та переглянута версія партитури. Вищезгадані перипетії спричинили, на нашу думку, несправедливо стримане, занадто обережне ставлення багатьох музикознавців до вивчення та вміщення даного твору у загальний контекст творчості композитора. Хоча в наш час, протягом кількох останніх років науковий інтерес до Концерту значно активізувався.

Попри той факт, що автор не встиг довести створення Альтового концерту до кінця та не зважаючи на певний елемент «якісної неоднорідності», що характеризує всі існуючі редакції твору, в його музиці все одно відчувається дотик композиторського генія, наявність певних глибинних образно-змістовних пластів, прихованих у виконавських та дослідницьких різноманітностях. Мета наступного аналізу – спробувати виявити їх, спираючись на підказки, що містяться в його композиційно-музичному рішенні. За основу було обрано нотний текст першого видання Альтового концерту видавництва «Boosey & Hawkes» 1950 р. у редакції Т. Шерлі, яка до сьогоднішнього дня залишається найбільш популярною з-поміж усіх. Також було отримано доступ і до вищезгаданого факсиміле авторської чернетки, виданої у 1995 р. Ми

---

<sup>41</sup> Хоча відомо також, що П. Барток пропонував завершити Альтовий концерт Золтану Кодаї, але той відмовився.

намагалися не акцентувати уваги на деталях, відсутніх у рукописі, власне, привнесених іншими редакторами тембрових особливостях оркестровки, темпах, нюансах тощо, та бути максимально об'єктивними, спираючись винятково на авторський текст.

Перш ніж перейти безпосередньо до аналітичної частини розгляду твору, варто сказати декілька слів стосовно **обставин його виникнення**. В. Прімуоз замовив Б. Бартоку написання Альтового концерту наприкінці 1944 р. Гонорар, який мав отримати композитор за написання даного твору, становив 1000 доларів<sup>42</sup>. Незважаючи на те, що Б. Бартоку на той час гроші були конче потрібні, він все одно вагався перед тим, як остаточно прийняти замовлення. Композитор вважав, що погано знає можливості альтя як сольного інструмента. Для того, аби ближче познайомити композитора з інструментом, В. Прімуоз запросив Б. Бартока на свій виступ у Нью-Йорку, у якому мав виконувати Концерт для альтя з оркестром В. Волтона. Через погіршення стану здоров'я композитор не зміг бути присутнім, але, прослухавши радіотрансляцію цього виступу, був вражений тим, наскільки повно його колега використав потенціал інструмента. Крім того, відомо, що паралельно Б. Барток уважно вивчав партитуру «Гарольда в Італії» Г. Берліоза, що ймовірно вплинуло на його першопочаткове бачення чотиричастинної композиції циклу<sup>43</sup>.

Повноцінна робота над Альтовим концертом розпочалася тільки у серпні 1945 р. Однак у плани Б. Бартока входило завершення написання твору у чорновому варіанті вже до початку вересня, оркестровки до кінця того ж місяця, на крайній випадок робота мала бути закінчена у жовтні. Згодом, у листі до В. Прімуоза від 8-го вересня, композитор пише про те, що чернетки

---

<sup>42</sup> Гроші були виплачені В. Прімуозом вже після смерті композитора Віктору Батору – опікуну організації «Бартоківська спадщина у Нью-Йорку» (Bartók's American estate).

<sup>43</sup> Спочатку, згідно задуму Б. Бартока, твір мав складатися з чотирьох частин. Перша частина – Allegro, друга частина – Scherzo, третя – повільна, четверта – Allegretto - Allegro molto. Кожній частині (або тільки трьом із них) мав передувати вступ – невеличке соло-рітурнель альтя. Згодом ідея другої частини відпала, таким чином затвердилася тричастинна композиція твору, а соло-рітурнель, ймовірно, перетворилося на каденцію-зв'язку альтя між першою та другою частинами.

Концерту вже закінчені і що у другій половині жовтня він планує завершити роботу над партитурою, а ще за два тижні – клавір.

Вочевидь, написання Концерту важко давалося Б. Бартоку. Причини цього – прогресуюче погіршення стану здоров'я та напруга, пов'язана з одночасною роботою над двома великими творами, що раніше не було властивим для способу творення композитора. Варто відзначити, що від самого початку написання він приділяв більше уваги Фортепіанному концерту №3, попри те, що за нього йому не платили гроші, оскільки створення даного циклу було власною ініціативою автора. У розмовах із сином Б. Барток казав, що Фортепіанний концерт він пише як подарунок до дня народження його дружини Дітти – талановитої піаністки, в минулому його учениці. Відчуваючи, що скоро помре, він хотів залишити після себе певне «творче продовження» у вигляді Фортепіанного концерту, який буде виконувати дружина. Крім того, на нашу думку, на такий нерівномірний розподіл зусиль композитора у роботі над даними творами мав вплив і суто психологічний момент – звичка відкладати більш складну справу на останній момент. Будучи чудовим піаністом, Б. Барток прекрасно знав можливості цього інструмента, тому написання Фортепіанного концерту було для нього справою набагато простішою, аніж робота над Альтовим концертом.

Оформлення тексту твору спочатку в чорновому варіанті, подібно до того, як це сталося у випадку з Концертом для альту, було цілком типовим для Б. Бартока методом роботи у пізній період творчості. Він належав до того типу композиторів, які мислять одразу оркестрово та не любив спочатку писати клавірний варіант. Початкова чернетка мала слугувати композитору своєрідним композиційним планом, детальним орієнтиром під час подальшої роботи над партитурою. У широковідомій, перекладній на російську угорській монографії Й. Уйфалуші «Бела Барток. Життя та творчість» читаємо: «Бартоку підходить відомий вислів Расіна: “Твір мій готовий, потрібно його

тільки написати!»). Партитура Концерту для альту вочевидь є відображенням пізнього, але не остаточного етапу роботи» [140, с. 356].

Робота, проведена Т. Шерлі над рукописом Альтового концерту, може, без перебільшення, вважатися титанічною. Той самий Й. Уйфалуші з цього приводу написав наступне: «Історія музики завжди буде вдячна Тібору Шерлі за його працю. Завдяки йому у нас все ж таки є уявлення про Альтовий концерт» [140, там само]. Спочатку він розподілив весь музичний матеріал, що містився в рукописі, у порядку, який він вважав найбільш логічним. На цій основі було створено зведену партитуру, в яку були вписані всі існуючі авторські голоси<sup>44</sup>. Після цього Т. Шерлі приступив до заповнення «пустот». Він керувався побажанням Б. Бартока, щоби оркестровка Альтового концерту була набагато прозорішою, ніж у Концерті для скрипки з оркестром №2. Також потрібно було проставити нюанси, штрихи та темпи. Чернетки твору містили в собі важливу вказівку – точний час тривалості кожної з частин. Так, згідно до плану композитора, тривалість першої частини мала становити 10 хвилин та 20 секунд, другої – 5 хвилин та 10 секунд, а третьої – 4 хвилини й 45 секунд. Таким чином загальна тривалість твору мала становити 20 хвилин та 15 секунд. У версії Т. Шерлі частини Концерту мають приблизно саме таку тривалість, в залежності від темпів, які обирають виконавці.

Т. Шерлі залишив альтову партію практично без змін. Оркестровий супровід в його редакції дійсно є «прозорим», у повному складі оркестр звучить лише декілька разів протягом звучання твору та лише у тих поодиноких випадках, коли соліст мовчить<sup>45</sup>. Взагалі ж сольна партія альту майже весь час знаходиться на «авансцені» драматургічної площини. Як правило, всі теми, що звучать в оркестрі, формуються спочатку в партії альту-соло. Єдиний виняток – такти 51– 64 третьої частини, в яких абсолютно нова тема прово-

---

<sup>44</sup> Тембральний розподіл цих голосів здебільшого належить Т. Шерлі, оскільки у рукописі композитор не завжди позначав, якому саме інструменту доручити той чи той голос.

<sup>45</sup> Оркестр має наступний склад: альт-соло, флейта-пікколо, 2 флейти, 2 гобої, 2 кларнети in B, 2 фаги, 3 валторни in F, 3 труби in B, 2 тромбони, туба, литаври, ударні та струнні.

диться оркестром у повному складі під час пауз соліста, і тільки згодом вона з'являється в альтя-соло у тактах 191–195 майже наприкінці частини.

Заслуговує поваги скромна оцінка Т. Шерлі своєї ролі у роботі над завершенням Концерту. Він згадував: «Перед першим виконанням твору, між “Бартоківською спадщиною”, видавництвом “Boosey & Hawkes” та мною стало делікатне питання. Воно стосувалося того, як термінувати видання партитури. Що саме має бути надруковано на партитурі: “Реконструйовано Тібором Шерлі”?, “Аранжування –”?, “У співпраці з –”?, “Посмертно завершено –”? і т. ін. Загальновідомо, що аранжування твору іншого композитора зазвичай позначають на зразок: Бах-Стоковський, Мусоргський-Равель тощо. У нашому випадку, за винятком програмних заміток, моє ім'я не вказувалося, а в радіотрансляціях просто писали “Концерт для альтя – Барток”. Як би там не було, після ряду консультацій мене переконали прийняти фразу “Підготовлено до публікації Т. Шерлі”» [196, с. 59].

Процес роботи над завершенням Альтового концерту розтягнувся на цілих чотири роки, і твір прозвучав вперше тільки 2 грудня 1949 р. у виконанні В. Прімоуза та Міннеаполіського симфонічного оркестру під управлінням Антала Дораті. Цікавим фактом є те, що паралельно з оригінальною альтовою версією Т. Шерлі також зробив віолончельну версію сольної партії твору. Перед тим, як передати партитуру Альтового концерту для вивчення В. Прімоузу на початку літа 1949 р. (який своєї черги вніс деякі суто виконавські корективи до сольної партії), Т. Шерлі у 1948 р. організував закрите прослуховування твору в альтовій та віолончельній версіях у приватній нью-йоркській квартирі (своїй або П. Бартока – точно не відомо), у вузькому колі людей, які були наближені до покійного композитора. Партію альтя виконував Бартон Фіш, а віолончелі – Девід Соєр.

Скоріше за все, традиція здійснення нових редакцій Альтового концерту буде продовжуватися й надалі. Напевно, у даному питанні взагалі не може бути знайдений єдиний правильний варіант рішення. Цілком ймовірно, що



якби Б. Барток встиг закінчити твір, то під час роботи над партитурою він міг би внести певні зміни до альтової партії, а також розширити оркестрові епізоди. Адже у версії Т. Шерлі партитура має деякі риси незавершеності (особливо це відчутно у третій частині), музичний матеріал є не завжди однорідним за якістю, місцями йому не вистачає певного розмаїття (особливо це стосується першої частини твору). Але у цьому немає жодної провини самого Т. Шерлі, оскільки він свідомо не хотів привносити нічого власного у цю музику, спираючись виключно на авторський текст, у який композитор під час процесу оркестровки, напевне, багато чого додав би.

У версії Т. Шерлі три частини твору (*Moderato*, *Adagio religioso* та *Allegro vivace*) фактично з'єднані між собою прийомом «attacca». Також у складі циклу є каденція-зв'язка альт, що звучить перед другою частиною – *Lento parlando*, – та невеличкий вступ до третьої частини – *Allegretto* (такт 58 другої частини)<sup>46</sup>.

Перша частина являє собою сонатне алегро майже класичного зразка, з каденцією альт-соло у кінці розробки. Варто відзначити, що тяжіння до традиційних форм було типовим для пізнього періоду творчості Б. Бартока, про що свідчить, зокрема, вибір внутрішніх структур в його п'ятичастинному Концерті для оркестру (1943). Друга частина є ліричним центром твору. Вона досить лаконічна, наближена до простої тричастинної форми. Потрібно вказати, що позначка «*religioso*», яка належить Т. Шерлі, зустрічається у творчому доробку Б. Бартока лише раз – у вищезгаданому Концерті для фортепіано з оркестром №3. Третя частина, що втілює стихію руху та танцю, на нашу думку, наближена до форми рондо, хоча у ній присутні риси й складної тричастинної форми. Така варіативність у визначенні форми фіналу пов'язана з тим, що тип композиційного мислення генія, яким, безсумнівно, був Б. Барток, завжди важко вмістити у певні нормативні межі, тим більше враховуючи той факт, що у його особі ми маємо справу з митцем середини

---

<sup>46</sup> Тут і далі нумерація тактів вказується згідно партитури твору, виданої «Boosey & Hawkes» у 1950 р.

XX ст., коли структурні ознаки традиційних музичних форм стали набагато більш неоднозначними, до певної міри навіть розмитими.

Що стосується безпосередньо музичного рішення твору, то перш за все, хотілося би відзначити **важливу роль теми головної партії першої частини** у розвитку усього Концерту в цілому. Перша частина циклу розпочинається одразу з проведення головної партії, матеріал якої викладається в альтя-соло, фактично у перших чотирьох тактах. Її інтонації лежать в основі музичного матеріалу всієї першої частини твору, а також частково другої та третьої (відтак у даному випадку проявляється принцип монотематизму, показовий і для інших інструментальних циклів Б. Бартока, зокрема того ж таки Концерту для оркестру). Можемо говорити і про те, що тема головної партії стає своєрідною **лейттемою Альтового концерту**. Вочевидь, композитор надавав їй особливого значення, тому варто спробувати зрозуміти, чому саме.

На нашу думку, у темі головної партії Альтового концерту спостерігається певна інтонаційна спорідненість з однією з найважливіших музичних тем-символів епох ренесансу та бароко – **темою-символом хреста**, яку, зокрема, часто використовував у своїх творах Й. С. Бах. Інтонаційну схожість з даною музично-риторичною фігурою можна бачити від самого початку і в оркестровому супроводі, який виконують половина групи віолончелей та один контрабас «pizzicato» у 2–му та 4–5-му тактах першої частини<sup>47</sup>.

Уже зазначалося, що в подальшому, у різноманітних трансформаціях, тема головної партії (вона ж тема-символ хреста) складе основу музичного розвитку першої частини Концерту. Також хотілося б особливо відзначити її появу у ключових моментах розгортання твору, зокрема, на зламі розділів експозиції та розробки у першій частині в оркестрі (такти 77–79) та перед проведенням заключної партії в репризі першої частини, знову ж таки в оркестрі (такти 204–206). На її матеріалі будується каденція-зв'язка солюючого альтя між першою та другою частиною. Тема головної партії з'являється в партії

---

<sup>47</sup> У відповідній даному фрагменту авторській чернетці твору є рекомендація щодо залучення до акомпанементу литавр, яку Т. Шерлі чомусь проігнорував під час оркестровки.

соліста наприкінці другої частини твору (такти 50– 53). Інтонації головної партії вгадуються і в одному з епізодів третьої частини Концерту (такти 114–176), де імітуються награвання народних сільських музикантів, з характерним бурдонним супроводом, який потім ще раз прозвучить контрапунктом до соло-альта у фіналі цієї ж частини (такти 249–254).

Тож можемо припустити, що зважаючи на вагому художньо-історичну семантику та інтенсивність драматургічної дії тема головної партії постає для Б. Бартока символом віри та духовності – моральних начал, надважливих для людей у воєнні роки, а особливо в період її завершення, сповнений очікувань, надій і водночас сумнівів та граничного виснаження. На нашу думку, також є прийнятним трактувати її як тему особистого фатуму композитора, символ його власного життєвого «хреста». Звернення до духовно-релігійної символіки є цілком зрозумілим, враховуючи і той факт, що Б. Барток під час роботи над останніми двома творами відчував наближення власної смерті.

На сьогоднішній день ми не володіємо інформацією щодо того, чи говорив щось Б. Барток Т. Шерлі про наявність **релігійного образно-змістовного пласту** у Фортепіанному та Альтовому концертах та засобах його музичного втілення. Але можемо висунути припущення, що Т. Шерлі знав про це або відчував наявність цього на інтуїтивному рівні, що підтверджує його власне визначення темпу та характеру другої частини Альтового концерту – *Adagio religioso*, за аналогією з другою частиною Фортепіанного концерту №3, де це визначення належить безпосередньо Б. Бартоку. Мелодія альту на початку другої частини Концерту, що звучить на фоні хоральних акордів засурдинених струнних, дійсно сприймається як молитва. У даному випадку можна провести паралель між другою частиною Альтового концерту та повільними частинами у творах Й. С. Баха або знаменитими бетховенськими «*adagio*».

Ще один важливий образно-змістовний пласт твору пов'язаний із **ностальгічним комплексом туги за Батьківщиною**, широко наявним у пізній

творчості композитора. Вже у 13-му такті першої частини в альтовій партії звучить арпеджіо, засноване на пентатоновому звукоряді, який, за свідченням дослідників, для Б. Бартока був одним із музичних символів Угорщини. Сюди ж можна віднести і крайні розділи другої частини – проведення вищезгаданої теми молитви, мелодія якої інтонаційно схожа на народну пісню. Стилізація награвань сільських музикантів у третій частині Концерту (такти 114–176 та 249–254) також відносяться до цього образно-змістовного пласту. У першій та третій частинах твору є багато епізодів із яскраво вираженим танцювальним характером та викладом, наближеним до угорської фольклорної манери музикування.

Важливо відзначити той факт, що в загальних межах ідейно-інтонаційної драматургії Концерту композитор часто зводить разом музично-релігійний та «угорський» образно-змістовні пласти. Можемо це побачити вже у перших 13-ти тактах твору, коли після викладення теми головної партії (теми-символу хреста), альт-соло поступово «розкручує» схвильовану мінікаденцію, засновану на матеріалі 3-го та 4-го тактів теми головної партії, яка згодом обривається вищезгаданим низхідним арпеджіо, заснованим на пентатоніці (в даному разі – символі Угорщини). Тож можемо припустити, що таким чином Б. Барток намагається відтворити у музиці Альтового концерту своє сприйняття страшних подій Другої світової війни, які безпосередньо торкнулися і його Батьківщини. Ще одним яскравим прикладом подібного співставлення є вже згадувані такти 114–176 та 249–254 третьої частини Концерту, де композитор взагалі наділяє угорську танцювальну мелодію інтонаційними рисами головної партії.

Кілька слів потрібно сказати й про інший важливий композиторський засіб, яким неодноразово користувався Б. Барток під час написання Альтового концерту – прийом **роботи з ритмом**, який можна назвати «виписаним *accelerando*», коли відбувається послідовне прискорення певного повторюваного мелодичного звороту за рахунок поступового зменшення тривалостей

нот. Яскравим прикладом дії цього прийому є 5–13-й такти першої частини. Також композитор застосовує і протилежний прийом «виписаного *ritenuto*», яке відбувається за рахунок поступового збільшення тривалостей. Це дає йому змогу досягти ефекту, дуже влучно охарактеризованного М. Кугелем: «Прийом, використаний багаторазово, безумовно, являє собою певну ідею. Музична інтонація наближається до інтонації людської мови, коли автор, розповідаючи про хвилюючі його трагічні події, не може говорити спокійно, і мова, розпочавшись плавно, то починає прискорюватися, то втомлено або напружено заповільнює свій рух» [75, с. 63].

Ще один змістовно-образний пласт композиції Концерту, пов'язаний із використанням низхідних гам у функції тематичного матеріалу, найяскравіше всього представлений побічною партією першої частини, яку у 61-му такті розпочинає альт-соло. У її основі – **низхідний тетрахорд**, який складають практично одні малі секунди. Відомо, що в епоху бароко мелодія, побудована на звуках низхідної гами, часто сприймалась як символ страждань, болю, сліз. Доповнює картину також квартоль з шістнадцятих нот, злігованих по дві (ця ліга відсутня у рукописі), які сприймаються як схлипування, зітхання. Важливо, що у викладенні побічної партії є невеличке вкраплення з теми головної партії (у 64-му такті). У репризі побічна партія (що бере початок у 185-му такті) постає у дещо зміненому, у порівнянні з експозицією, вигляді. У ній з'являються ознаки статики, відсутності руху вперед, внаслідок чого складається враження виснаженості від боротьби. До низхідного тетрахорду альта додаються секундові та терцеві оспівування через октаву, які разом із пунктирним ритмом посилюють її «плачовий ефект». Ці ж «схлипуючі» низхідні побудови присутні й в альтовій партії у вступі до третьої частини (такти 79–85). У самій третій частині, в епізоді «награвання сільських музикантів» у тактах 119, 127–129, 136–138, 145–147 в оркестрі контрапунктом до танцювальної мелодії звучать низхідні гамоподібні пасажі тріолями.

Взагалі, на нашу думку, у фінальній частині твору міститься самодостатній смисловий акцент. З одного боку, її традиційно можна сприймати як вираження стихії народного танцю, а через нього – й народної сили (тим більше, що таке трактування фіналу інструментального циклу було властивим для Б. Бартока). А з іншого, у своєму безперервному русі, певній схематичності матеріалу фінальна частина може бути трактована як «*perpetuum mobile*» війни, яке руйнує все живе на своєму шляху. Підтвердження цього знаходимо у конкретному музичному рішенні частини. Рефрен фіналу як рондальної структури складають два тематичних елементи. Перший – «*perpetuum mobile*» соліста, що закручується навколо звуку «мі» другої октави у невеличкому амбітусі, який не перебільшує малої терції вгору та вниз від цієї опори. Другий елемент становить низхідний мотив малої секунди, перша нота якого містить трель – типове фактурне втілення «інтонації плачу». Композитор, вочевидь, надає другому елементу рефрену особливого значення. На цю думку наводить, передусім, відокремлення цієї інтонації в партії соліста паузою у 8-му такті, а, по-друге, її повторення декілька разів у різних октавах спочатку в соліста, а потім, під час пауз у альтя, і в оркестрі, по чергово між різними групами і так само у різних октавах. Ці стрибки між октавами, разом із комбінованим порядком проведення, створюють цікавий акустичний ефект – з одного боку вони звучать як відлуння, з іншого – складається враження, що ця інтонація «огортає» слухача з усіх боків.

Тактами 51 – 83 третьої частини представлено епізод, де відбувається справжній «розгул» темних сил. У версії Т. Шерлі такти 51–64 являють собою повне оркестрове *tutti*<sup>48</sup>. Це чи не єдиний фрагмент у всьому творі, коли нова тема зароджується спочатку в оркестрі, а вже потім звучить у партії соліста. Музика даного фрагменту зовні має танцювальні риси, але цей танець швидше нагадує «тупцювання на місці». З приводу цього епізоду М. Кугель писав наступне: «Кульмінація 3-ї частини та всього Концерту – *Roso tempo*

---

<sup>48</sup> У рукописі у цьому місці зазначений лише один рядок мелодії.

mosso – вакханалія Смерті! Завиваючі валторни, тупіт віолончелей, контрабасів, тромбонів і туби, тремоло литавр, канон труб, пронизливий свист флейти–пікколо – страшний образ війни, катастрофи!» [75, с. 185].

Декілька слів варто сказати і про вступ до третьої частині Концерту – так зване Allegretto, яке триває 28 тактів і в якому, фактично, й відбувається зародження сумарного інтонаційного образу фіналу<sup>49</sup>. Початок Allegretto (такти 58–69) – це «розкручування пружини» акомпанементу в литавр та першої й другої валторни, що дуже подібно до знаменитого мотиву дзвонів зі сцени коронації Бориса в опері М. Мусоргського «Борис Годунов». У 70-му такті на фоні оркестрового акомпанементу вступає соліст. Його квартові акорди набувають закличного, але разом із тим дещо гротескового характеру (його надає високий регістр інструмента), чимось вони нагадують поклик армійської труби.

Можна припустити, що вступ до фіналу та сам фінал Концерту також є символічним й художньо узагальненим зображенням тоталітарних політичних режимів середини ХХ ст. (невипадково на початку вступу до третьої частини відчутна схожість із «Борисом Годуновим»), злочинна діяльність яких скалічила долі величезної кількості людей та, фактично, призвела до переділу світу й руйнації попереднього світопорядку.

Підсумовуючи все вищесказане, потрібно зазначити, що більшість музично-інтонаційних символів, про які йшла мова, за своїм історичним походженням належать до старовинних епох ренесансу та бароко. Крім того, у даному творі важливим засобом роботи з музичним матеріалом для Б. Бартока постають поліфонічні прийоми – різноманітні канони та імітації. Ці два фактори дають підстави говорити про прояв неокласичних тенденцій у його Концерті для альту з оркестром. Про важливу роль традицій минулого у творчості композитора. І. Нестьєв писав наступне: «У період наполегливого

---

<sup>49</sup> До сьогодення ведуться дискусії, чи мають ці 28 тактів бути вступом до 3-ї частини. У рукописі вони розташовані окремо від неї. У тому місці, де у версії Т. Шерлі розпочинається третя частина, у Б. Бартока «намічено» інше продовження. Але важко сперечатися з тим, що цей «вступ» є дійсно інтонаційно пов'язаний із фіналом. Можливо, композитор просто хотів зробити його більш розгорнутим.

повалення закладених століттями основ музичного мислення, у період руйнування мелосу, ладу, тональної системи, мистецтво Бартока, у своїй основі, видається творчим, стверджувальним, адже великий угорець, відкриваючи нові художні істини, зовсім не прагнув “спалювати мости” між сучасністю та класичними вершинами минулого» [94, с. 7].

Виявлені у процесі аналізу художнього наповнення Концерту образно-змістовні пласти свідчать про те, що в фінальному опусі Б. Бартока знайшли віддзеркалення глибинні переживання Майстра в останні роки його життя, пов’язані з трагедією Другої світової війни (варто зазначити, що композитор розпочав роботу над твором одразу після дати її офіційного закінчення), випробуваннями еміграції та складними подіями у його персональному житті, які передували цьому, а також тяжкою смертельною хворобою.

В стильовому рішенні Альтового концерту яскраво представлені неокласичні тенденції, які проявляються у традиційності щодо вибору форм та ясності їх організації, а також зверненні до семантико-інтонаційного фонду барокової доби. Це спричинено пошуком імпульсів для відновлення відчуття внутрішньої гармонії, віднайдення інтонаційних засобів для вираження, зокрема, релігійного начала як необхідної духовної опори, надзвичайно важливої в Альтовому концерті. Ностальгія за Батьківщиною, тривога за неї проявилися у використанні певних елементів угорського фольклору у музичній мові твору. Крім того, Б. Барток створює свого роду «музичний портрет» тоталітаризму як нової соціальної реалії доби.

Все це робить його Альтовий концерт твором, тонко вмонтованим у глобальну, загальнолюдську проблематику того часу – середини ХХ ст. Але не буде зайвим і висновок про те, що він зберігає позачасову художню актуальність.



## 2.5. «Lachrymae» Бенджаміна Бріттена як приклад психологізації альтового тембру в музиці ХХ століття

Серед масиву нової альтової музики, поява якої була інспірована виконавською діяльністю Вільяма Прімуоза та безпосередньо присвячена цьому музиканту, яскраво вирізняється твір Бенджаміна Бріттена для альту і фортепіано «Lachrymae»<sup>50</sup>, позначений опусом 48 (повна назва – «Lachrymae: Reflections on a song of Dowland»)<sup>51</sup>. Досить специфічний за своєю музичною мовою, а відтак часто незрозумілий публіці після першого прослуховування, він також може здаватися «невдячним» і у виконавському аспекті (альтовому, зокрема), адже у ньому майже повністю відсутні різноманітні інструментальні «зовнішні ефекти», які дають змогу солісту вигідно показати себе. Незважаючи на це, «Lachrymae» стоїть біля витоків нового етапу у розвитку сольного альтового репертуару ХХ ст., пов'язаного з психологізацією тембру інструмента, його використання задля переконливого зображення складної гами внутрішніх душевних (значною мірою навіть духовних) переживань сучасної особистості.

Історія цього твору розпочалася у 1949 р., коли під час чергового перебування у США Б. Бріттен зустрівся з В. Прімуозом. Користуючись нагодою, композитор запросив альтиста на свій, заснований за рік до того, музичний фестиваль в Олдборо. Аби додатково зацікавити В. Прімуоза участю в фестивалі, композитор пообіцяв, що у разі його згоди спеціально для нього напише п'єсу для альту й фортепіано. Альтист із радістю прийняв запрошення, а композитор, своєї черги, дотримав слово, розпочавши у квітні 1950 р. роботу над вищезазначеним твором, яку достатньо швидко завершив уже 16 травня того ж року. Невдовзі, 20 червня 1950 р. В. Прімуоз разом із Б. Бріттенем у ролі піаніста уперше виконали «Lachrymae» в межах концертної програми згаданого фестивалю – таку інформацію подає у своїй дисерта-

<sup>50</sup> Слово «lachrymae» з латинської перекладається як «сльози».

<sup>51</sup> «Сльози: роздуми на тему пісні Дауленда».

ції «Камерно-інструментальна творчість Бенджамена Бріттена: жанрово-стильові параметри» українська дослідниця Ярослава Снітко [126, с. 112 – 113].

Слід підкреслити, що альт займав особливе місце у творчому житті видатного англійського композитора. Адже, крім того широко відомого факту, що Б. Бріттен був прекрасним піаністом, він досить вправно володів також і цим струнно-смичковим інструментом. Усі біографи Б. Бріттена вголос сходяться на тому, що перше знайомство композитора з альтом відбулося ще на початку 1920-х рр<sup>52</sup>. Ці свідчення постають вельми неординарним фактом, якщо зважати на те, що майбутньому композитору на той час було приблизно вісім років. Це справедливо вважається доволі раннім віком для початку навчання гри на альті. Враховуючи, що альт був єдиним струнним інструментом, яким вільно володів Б. Бріттен, можемо впевнено констатувати, що даний випадок становить яскравий прецедент його раннього засвоєння в історії європейського альтового мистецтва.

Знайомство з альтом стало **доленосною подією** в біографії композитора: не буде перебільшенням сказати, що альт у прямому сенсі «переслідував» його протягом усього життєвого та творчого шляху. Адже саме перша вчителька – викладачка альту Одрі Олстон (Audrey Alston)<sup>53</sup> під час Норіджського фестивалю у 1926 р. познайомила юного музиканта з Френком Бріджем, який згодом стане справжнім «музичним батьком» і головним наставником майбутнього геніального митця. Загальновідомо, що крім композиторської діяльності, Ф. Брідж також був знаний в Англії як чудовий альтист – учасник струнних квартетів та автор декількох успішних творів для альту і фортепіано. Тож не дивно, що він всіляко розділяв та підтримував «альтове захоплення» свого учня, а коли Б. Бріттен у 1939 р. прийняв життєво вагоме рішення емігрувати до США, передав йому на згадку про себе власний інструмент.

<sup>52</sup> На це, зокрема, вказує і Л. Ковнацька у своїй монографії [66].

<sup>53</sup> Саме їй у 1934 р. Б. Бріттен присвятив свою «Просту симфонію».

Саме з альтовою музикою були пов'язані ранні композиторські спроби юного Б. Бріттена<sup>54</sup>. До неї він звертається також і наприкінці життєвого та творчого шляху, коли оркеструє в 1976 р. «Lachrymae» та присвячує нову версію цього твору своєму другу і ровеснику – англійському альтисту Сесілу Ароновіцу (1916–1978). Таким чином, оркестрова версія «Lachrymae» певною мірою підтверджує показову біографічну тенденцію у музиці ХХ ст., згідно з якою альтові твори стають останніми зразками сумарного творчого доробку ряду композиторів<sup>55</sup> – як, наприклад, у випадку із Д. Шостаковичем.

Варто зазначити, що ранні альтові опуси Б. Бріттена не були опубліковані за його життя і не мають позначення опусу. Вочевидь, сам композитор, який був дуже вимогливим до себе, вважав їх недостатньо зрілими. Разом із тим, дані зразки ранньої бріттенівської творчості вже демонструють його глибоке розуміння природи інструмента, виявлення ним широкого спектру можливостей тембрової палітри альту, таких, як застосування достатньо рідко вживаного у сольному альтовому репертуарі (та й взагалі у струнно-смичковому) прийому «*pizzicato*», вживання сурдини, яскраві регістрові протиставлення. Відзначимо, що подібна штрихова й фактурна креативність, винахідливість у підході до використання тембрально-звукового потенціалу струнно-смичкових інструментів у подальшому стане однією з невід'ємних рис стилю Б. Бріттена, на що, серед іншого, вказує і Я. Снітко у своїй дисертації.

Музичне рішення «Lachrymae» втілено у формі улюблених Б. Бріттенем жанрових варіацій, утім, цього разу вони представлені в доволі нетрадиційному розташуванні, адже єдине проведення теми в її оригінально-

---

<sup>54</sup> Серед них, зокрема, «Етюд» (1929), «Роздуми» (1930), «Елегія» (1930), «Портрет №2» для альту та струнного оркестру (1930), альтова обробка оркестрового твору Ф. Бріджа «There is a willow grows aslant a brook» («Верба росте над струмком») 1932 року, а також «Концерт для скрипки та альту з оркестром», який Б. Бріттен почав писати у 1932-му році, але так і не завершив (у 1980-х рр. це зробив композитор та музикознавець Колін Метьюс, який свого часу допомагав композитору в роботі над організацією фестивалю в Олдборо, а зараз є директором фонду Бріттена-Пірса). Всі ці твори, крім Концерту, детально розглядаються музикознавцем Коліном Мансо у його праці «Ранні твори Бріттена разом із педагогічним аналізом [194].

<sup>55</sup> Цікаво, що в оркестровій версії твору Б. Бріттен повністю виключає групу перших скрипок, втім залишає другі (солюючий альт представлений у супроводі струнного оркестру у наступному складі: другі скрипки, альти, віолончелі та контрабаси). Вочевидь, це було зроблено для того, аби відтінити сольну партію та підкреслити її значущість.

му викладенні відбувається лише в кінці, а розпочинається цикл фактично одразу з варіацій, яких, на нашу думку, загалом нараховується одинадцять. Принагідно зазначимо, що незважаючи на те, що провідні дослідники цього твору одноголосно сходяться у визначенні його форми як варіаційної (хоча й доволі специфічної), їхні думки щодо кількості варіацій різняться між собою. Так, наприклад, американець Девід Сілс виділяє їх лише десять, розглядаючи перші 28 тактів твору (у нашій версії – це перша варіація), як вступ (перші 8 тактів) та подальше експонування теми (з 8-го такту в басовому голосі фортепіано) [221, с 20]. Його аналітична версія, безумовно, має своє логічне обґрунтування, хоча ставить під сумнів поширену ідею про наявність «ракоходності» в побудові циклу. Однак, навряд чи це питання є настільки важливим, адже сам композитор ніяк не позначає у повній версії назви твору його приналежність до варіаційної форми, вочевидь і не прагнувши цього, аби зберегти простір для власної фантазії. До цього слід додати, що слово «reflections», яке ми традиційно переклали як «роздуми», у такому контексті, можливо, було би коректніше тлумачити саме як «рефлексії», що більше відповідає художньому змісту даного опусу. У ньому на заміну традиційній для Б. Бріттена об'єктивності, визначеності та конкретності приходять яскраво виражена суб'єктивність, скерованість музичного висловлювання ніби «всередину себе», певна розмитість художньої ідеї, неоднорідність музичної мови.

Відомо, що в основу «Lachrymae» було покладено дві пісні для голосу у супроводі лютні знаменитого англійського композитора-лютніста елізаветинської доби Джона Дауленда (1563–1626) – «If my complaints could passions move» («Якби мій жаль міг пристрасть збудити») та «Flow my tears» («Лийтеся, сльози») <sup>56</sup>. Причому перша пісня, ідейно пов'язана із мотивом не-

---

<sup>56</sup> Звернення до спадщини Дж. Дауленда не є єдиним прикладом у творчості Б. Бріттена. Так, у 1963 р. ним був створений «Nocturnal after John Dowland» op. 70 для гітари соло на тему його пісні «Come, heavy sleep» («Прийди, тяжкий сон»), присвячений відомому гітаристу та лютністу Джуліану Бріму. Цей твір детально проаналізовано в докторській монографії українського дослідника Тимура Іванникова «Європейська гітарна музика XX століття: феноменологія творчості» [53, с. 145–156].

розділеного кохання, безумовно являє собою основний будівельний матеріал циклу (головним чином, початкові звуки даної пісенної мелодії) та власне й утворює тему варіацій (адже саме її «повну версію» композитор і використав для закінчення твору). Натомість, мелодія другої пісні, «Flow my tears», протягом твору взагалі з'являється лише один раз, у сьомій варіації, до того ж, у неповному викладенні. Цікаво, що Б. Бріттен оформлює дану музичну цитату в доволі оригінальний текстовий спосіб – по-літературному беручи її в лапки («») у нотному тексті. Крім того, показовою щодо загального образного наповнення та стилістичного рішення твору виглядає інтонаційна спорідненість виділеного фрагменту з початковою мелодичною фразою надвідомої середньовічної секвенції «Dies Irae».

Знакове співпадіння часу створення «Lachrymae» з точною хронологічною позначкою середини ХХ століття значною мірою зумовлює його сприйняття як музичного підсумку цього вагомого історичного рубежу. Втім, навряд чи попередні п'ятдесят років слугували предметом гордості людської цивілізації. Руйнівні події двох світових воєн, попри локальні геополітичні переваги, сприяли зародженню у суспільстві всеохплюючого (або «всіх охоплюючого») відчуття безпомічності, незахисності, зневіри. Це яскраво позначилося і на розвитку мистецтва, зокрема музичного. Видатні композитори того часу, наділені тонким соціальним і громадянським чуттям (а до таких належав і Б. Бріттен), закономірно зверталися до кола тем, пов'язаних зі смертю та стражданням. Для втілення зазначеної складної образності композитори, котрі зазвичай дотримувалися засад тонального письма, виходили за власні стилістичні межі: надавали перевагу дисонансним сполукам, що нерідко супроводжувалося відмовою від тональної основи композиції, вдавалися до прийому ритмічної дестабілізації, що певною мірою символізувало втрату тогочасним поколінням життєвої опори. З іншого боку, в їхній творчості простежувалися й зворотні тенденції, пов'язані з прагненням її відновлення. Це виражалось, головним чином, у ретроспективних творчих інтенціях, звернен-

ні до музичної спадщини минулих епох (ренесансу, бароко, класицизму), поновленні актуальності духовно-релігійної тематики, а також у посиленій психологізації певних композиторських концепцій.

На нашу думку, «Lachrymae» являє собою яскравий приклад одночасного втілення та майстерного поєднання цих двох тенденцій. Відтак, фінальне проведення даулендівської пісні «If my complaints» у даному випадку є яскравим проявом саме другої тенденції: національне культурне минуле виступає для композитора тією самою «точкою опори», кінцевою метою його духовних пошуків та художніх прагнень. Разом із тим, характерні для цієї пісні, як і для всієї творчості Дж. Дауленда, настрої меланхолії, смутку, звернення до образів смерті зумовлюють її сприйняття як образу *невідворотно-минулого*, втраченого ідеалу, який вже ніколи не буде досягнутий.

Однак, попри всю ідейну вагомість та суголосність творчості Дж. Дауленда тогочасним відчуттям Б. Бріттена, все ж таки більш важливим для нього було безпосереднє музичне втілення матеріалу обраних пісень, аніж конкретне відбиття змісту їхніх сюжетів. На цьому також наголошує і Я. Снітко у своєму дослідженні: «...В цьому творі Бріттен не мав на меті буквально передати чи, навіть, просто розширити образний зміст, закладений у даулендівській пісні. Він ніби відділяє її від вербальної складової. Його цікавить лише емоційний бік сприйняття її суто музичного звучання – сумовитого, однак більш врівноваженого та спокійного в порівнянні з ускладненістю і неоднозначністю музичної мови ХХ ст.» [128, с. 115].

Звернення до стилістичного спадку минулих епох, зокрема барокового<sup>57</sup>, також демонструється й в окремих варіаціях як, наприклад, опора на стійкий басовий «фундамент» у першій з них («Lento», такти 9–23) або у п'ятій («Allegro con moto», фактично, вся варіація).

Натомість, вищезгадана перша тенденція виявляється у «Lachrymae» більш багатогранно:

---

<sup>57</sup> В якому чітко простежується вплив національної поліфонічної традиції, пов'язаної, головним чином, із типово англійською формою «basso ostinato» – граундом.

1. Передусім, мелодія пісні «If my complaints», навіть враховуючи той факт, що вона представлена у варіаціях у радикально скороченній версії (радіше як натяк), максимально маскується, а часом навіть «спотворюється» Б. Бріттенем до повної невпізнаваності.

2. Перші чотири варіації («Lento», «Allegro molto comodo», «Animato», «Tranquillo») відзначені граничною розпорошеністю музичної тканини, у першу чергу ритмічною. Так, використання синкопованого ритмічного малюнку в одній із інструментальних партій на противагу звичайному малюнку в другій, справляє враження постійного й характерного неспівпадіння альтового голосу із голосом фортепіано по ритмічній вертикалі, незважаючи на чітко визначений, сталий метр (що, головним чином, простежується в крайніх розділах цього блоку, першій та четвертій варіаціях). Ще один яскравий приклад описаного «ефекту неспівпадіння» – друга та третя варіації, де композитор доручає фортепіано відносно короткі музичні репліки (які іноді складаються буквально з одного звуку або акорду) під час пауз у партії альту. Загальна приглушеність та «обережність» звучання, завдяки застосуванню сурдини в альту та лівої педалі у фортепіано, а також динамічних відтінків, які не виходять за межі «pp», лише підсилюють даний ефект.

3. Ритмічне неспівпадіння зумовлює появу секундових нашарувань між двома партіями, що надає загальному звучанню підкресленої дисонантності в акустичному плані й гострої болючості, щемливості та навіть хворобливості в образному. Зазначимо, що секундовими інтервальними сполуками, як у гармонічному, так і у мелодичному викладенні, буквально просякнутий увесь нотний текст твору. Оскільки в класичній музичній культурі склалося традиційне сприйняття низхідної мелодичної секунди як інтонації плачу, можемо припустити, що назва «Lachrymae» продиктована головним чином саме цією інтонаційною обставиною (а не лише загальним характером творчості Дж. Дауланда та назвою його пісні «Flow my tears»).

4. Свідомої трансформації зазнає жанрова основа окремих варіацій. Так, наприклад, вальс у восьмій варіації («*Alla Valse moderato*») представлений в абсолютно неочікуваному образному ключі, протилежному щодо звично-традиційного аристократичного та вишуканого амплу «короля танців». Відсутність базової першої долі у фортепіанному супроводі, вже знайома нам приглушеність та обережність (динамічний план знову не виходить за межі «*pp*», хоча цього разу й без використання сурдини та лівої педалі) зумовлюють сприйняття даного жанрового образу як «відгуків вальсу», навіть як його уламків. Та й надалі, у наступній дев'ятій варіації («*Allegro marcia a punta*»), даремно очікувати від обраного жанрового формату звичної урочистості, імперської парадності, адже перед нами постають лише ланцюжки знесилених та приглушених, «квазімаршових» мотивів у партії альту<sup>58</sup>, які до того ж позбавлені належного до жанрової традиції супроводу, в даному разі фортепіанного.

Оригінальною є наступна думка Д. Сіллса, висловлена ним із приводу «*Lachrymae*»: «Визначним досягненням Бріттена є те, що він зміг настільки безшовно вплести музику Дауленда у власну музичну тканину: він тримав перед дзеркалом власну музику і бачив у ньому справжнє відображення Дауленда» [221, с. 33]. У світлі сказаного можна стверджувати, що опора на стародавній пісенний матеріал зумовлює сприйняття даного твору у концепційному психологічному сенсі, як прагнення травмованої людської свідомості до самовідновлення, шляхом її обернення всередину себе. У даному аспекті надзвичайно важливою для Б. Бріттена постає робота з художнім потенціалом кожного з двох інструментів – як альту, так і фортепіано, адже кожен їх звук для композитора являє виняткову смислову цінність.

Музичне рішення «*Lachrymae*» як камерно-інструментального твору приховує ще одну цікаву закономірність. Розглядаючи окремо альтову партію твору, складно не звернути увагу на загальну показову «оркестровість» її

---

<sup>58</sup> Вони виконуються скляним, холодним звуком біля підставки – «*sul ponticello*».



викладення. Це, передусім, виявляється у відсутності розгорнутих мелодичних ліній (які, безумовно, завжди пасують солюючому альту), а також у широкому застосуванні типово-оркестрових прийомів гри – тремоло, піццікато, сурдини, «sul ponticello». Беззаперечно «сольних» якостей звучання альту набуває лише в кінці твору – під час проведення ним теми пісні «If my complaints». Тож видається цілком ймовірним, що у такий символічний спосіб Б. Бріттен промовисто зобразив той тернистий шлях, який в історії європейського виконавства довелося пройти даному інструменту: від другорядного, втім незамінного оркестрового інструмента до повноцінного його визнання на теренах сольного виконавства, щоправда, у характерному меланхолійно-філософському образному амплуа, не останню роль у чому зіграв і головний адресат твору – В. Прімуоз.

Як справедливо зазначає Я. Снітко, «...камерно-інструментальна музика є важливою часткою творчого доробку Бенджаміна Бріттена. Вона відбиває його головні творчі засади, втілює велику кількість різноманітних індивідуалізованих музичних концепцій і передає вагомим мистецьким ідеям та переживанням композитора, викликаним його життєвими обставинами та драматичними подіями ХХ століття» [128, с. 6]. Змістовно представляючи камерно-інструментальний доробок видатного англійського композитора, «Lachrymae» дійсно постає абсолютно унікальним та самобутнім явищем, втім, не лише в контексті його творчості, а також і загалом усієї європейської музичної культури ХХ ст. та приналежного до неї альтового репертуару. Являючи собою своєрідний психологічний «документ», резонанс особистих переживань митця з приводу тогочасних історичних реалій, твір, разом із тим, не втрачає своєї актуальності й сьогодні, будучи неодмінною складовою концертних програм провідних солістів-альтистів, все частіше звертаючи на себе увагу музикознавців та, звісно ж, слугуючи яскравим прикладом для нового покоління композиторів – прикладом надзвичайно майстерної у технічному плані та художньо-глибокої роботи з тембром солюючого альту.

## Висновки до другого розділу

Головним доказом успішності «альтової революції» першої половини ХХ ст. є факт появи на європейській (почасти й американській) історичній арені визначних музикантів-солістів, які поповнили число знаменитих віртуозів того часу і на практиці довели правомірність сприйняття альту як рівноправного сучасного концертного інструмента з необмеженим експресивним та технічним потенціалом.

У той же час перед першими альтистами-солістами ще на початку ХХ ст. постав ряд специфічних професійних проблем. Серед них однією з найгостріших стала суттєва обмеженість концертного альтового репертуару. Оскільки систематичний та повноцінний розвиток сольного альтового виконавства за умови відсутності масиву оригінальних, спеціально написаних для цього інструмента творів був неможливий, задача сприяння активному розширенню існуючого переліку опусів лягла саме на плечі виконавців, які змушені були всіляко спонукати композиторів-сучасників до творчої активності у відповідній галузі.

З-поміж таких виконавців особливо вирізняються постаті двох видатних британських альтистів, англійця Лайонела Тертіса та шотландця Вільяма Прімроуза. Адже саме завдяки їх невтомній пропагандистській діяльності, наполегливій ініціативності та послідовній виконавській позиції оригінальний сольний альтовий репертуар зазнав радикального оновлення і в кількісному, і в якісному планах. Однак якщо сфера впливу Л. Тертіса обмежувалася переважно англійським композиторським середовищем, то діяльність В. Прімроуза охоплювала значно ширшу мистецьку територію, сягаючи посправжньому світового масштабу, в першу чергу завдяки тому, що більша частина його творчої біографії розгорталася за межами Великої Британії, в континентальній Європі та США. Разом із тим, не можна применшувати заслуг Л. Тертіса, оскільки він зробив вагомий внесок не тільки у розвиток національної альтової виконавсько-композиторської школи, але й в цілому у

збагачення сучасної йому англійської музичної культури, яка на початку ХХ ст. перебувала у стадії активного підйому – так званого новоанглійського музичного Відродження.

Серед великої кількості альтових творів, прямо присвячених Л. Тертісу або в той чи інший спосіб пов'язаних із його виконавською діяльністю, особливе місце займає «Концерт для альту з оркестром» Вільяма Волтона. Невід'ємний компонент альтової виконавської практики сьогодення, даний твір, із історичної точки зору, став справжнім проривом у справі вкорінення сучасних форм сольного музикування. Зазначимо, що Концерт посідає важливе місце також і в творчому доробку автора, оскільки на думку багатьох музикознавців є першим по-справжньому зрілим твором В. Волтона.

Із числа творів, пов'язаних із виконавською діяльністю В. Прімуруза, яскраво постає Концерт для альту з оркестром Бели Бартока, написаний на замовлення знаменитого альтиста. У творчій біографії великого угорського композитора цей твір виявився фінальним. На характеристиках його художнього змісту та рисах музичної мови рельєфно позначилися глибинні рефлексії автора, що виникли в останні роки життя та були породжені вимушеною розлукою з Батьківщиною, трагічними наслідками Другої світової війни, фатальною хворобою. Незважаючи на те, що Б. Барток не встиг самостійно завершити твір, залишивши його у чернетках, які були зведені до купи та оркестровані Тібором Шерлі, Альтовий концерт одразу ж посів чільну позицію в світовому виконавському процесі, зберігаючи її до сьогоднішнього дня.

Виняткове місце серед присвячених В. Прімурузу творів займає також твір Бенджаміна Бріттена для альту і фортепіано «Lachrymae». Його поява знаменує черговий етап розвитку альтового мистецтва у ХХ ст., пов'язаний із започаткуванням тенденції психологізації інструмента у творчості різних композиторів, поширення на сферу його застосування специфічних шарів сучасної художньої образності – філософської в тому числі. Надзвичайно важливою обставиною є пряма й щільна причетність Б. Бріттена до альтового

виконавства, факти професійного володіння інструментом та гарячої зацікавленості ним на початку творчого шляху. При цьому «Lachrymae» є доволі нетиповим для Б. Бріттена опусом, написаним більш складною музичною мовою, ніж в інших його інструментальних опусах того ж періоду. Тут знайшли своє відображення неоднозначні роздуми автора, спрямовані на уточнення його художньої та особистісної само-ідентифікації, «випробування на міцність» власного композиторського стилю (на той час вже повністю сформованого та усталеного), спроби по-новому відчувати своє естетичне коріння, віднайти гармонію та поновити втрачену точку опори в складному й напруженому повоєнному світі.

Усі зазначені компоненти спостереження – події, тенденції, художні обставини – безумовно становлять невід'ємну частину європейської музичної історії першої половини ХХ ст., а саме, складають фактичний зміст та обумовлюють історичну логіку тогочасної «альтової революції».

### РОЗДІЛ 3

## КОМПОЗИТОР-АЛЬТИСТ ЯК ПЕРСОНАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН СУЧАСНОГО АЛЬТОВОГО МИСТЕЦТВА

У розвитку альтового мистецтва ХХ ст. загалом та процесі створення нової альтової музики зокрема вагома роль належить тим композиторам, які самі володіли цим інструментом. Зазначимо, подібна практика, коли композитор під час музикування брав до рук альт, була досить поширеною ще з попередніх століть. За приклад наведемо гучні імена Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона. Практичне знання можливостей інструмента дозволяло таким композиторам найбільш повно застосовувати його виражальні можливості у своїх музичних творах та, що теж було досить важливо, писати зручно з точки зору виконавської технології. Серед композиторів-альтистів першої половини ХХ ст. яскраво виділяються постаті Сесіла Форсайта, Ребекки Кларк і, звісно ж, Пауля Гіндеміта.

### **3.1. Альтовий концерт Сесіла Форсайта: біля витоків сучасного альтового мистецтва**

Сьогодні є цілком очевидною та надважлива роль, яку відігравали в минулому й продовжують відігравати в ХХ–ХХІ ст. твори концертного жанру в ході розвитку інструментальної музики. Являючи собою «основну подію» більшості концертних програм, вони надають змогу солісту презентувати широкий спектр своїх можливостей – як технічних, так і художніх. Крім того, жанр інструментального концерту є чудовим плацдармом для втілення достатньо масштабних художніх задумів і для композиторів.

Навряд чи буде музично-історичним перебільшенням теза про те, що абсолютного розквіту концертний жанр зазнав у добу романтизму. Адже ключова роль соліста, закладена у самому форматі інструментального концерту на попередніх етапах існування цього жанру, приховувала величезний

потенціал для втілення актуального для романтичної естетики образу ліричного героя із багатим, проте складним внутрішнім світом, що одразу було взято на озброєння тогочасними композиторами. Важливим стимулюючим фактором став і бурхливий розвиток сольного інструментального виконавства, передусім фортепіанного, скрипкового та віолончельного, що розгорнувся на початку ХІХ ст. Все це зумовило появу справжніх перлин даного жанру, представлених у творчості Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста, І. Брамса, К. Сен-Санса, М. Бруха, П. Чайковського, Е. Гріга та ін. Професійне засвоєння цих творів та включення їх до свого репертуару на сьогоднішній день є нагальною необхідністю та обов'язковою умовою повноцінного, всебічного формування музиканта-інструменталіста. Це підтверджують різноманітні навчальні та конкурсні програми, у яких романтичний інструментальний концерт, поза всяким сумнівом, займає чільне місце.

Однак вищезазначений підйом кількох сфер сольного музикування в ХІХ ст. та всі супутні йому історичні обставини, на жаль, не поширилися на альтове мистецтво. Фактичне перебування альтя на маргінесі сольного інструментального виконавства протягом всього ХІХ ст. стало причиною серйозної кризи його репертуару, адже творів за участю солюючого альтя протягом доби романтизму з'явилося дуже мало, особливо у порівнянні з вищезгаданими лідерськими сферами (фортепіанною, скрипковою та віолончельною). Відзначимо, що найбільш відчутна прогалина утворилася саме у жанровій сфері інструментального концерту. Ті поодинокі, відомі нам на сьогоднішній день зразки альтових концертів<sup>59</sup>, що були створені у ХІХ ст., не могли її заповнити ані кількісно, ані, в першу чергу, якісно. Саме тому сольне альтове виконавство, яке з початком ХХ ст. почало набирати стрімких обер-

---

<sup>59</sup> Серед них, зокрема, варто виділити близько 12 концертів для альтя з оркестром відомого італійського композитора, альтиста, скрипаля, диригента та педагога Алессандро Ролла (1757–1841). Втім, на сьогоднішній день найчастіше виконують лише один із них – ор. 3 Es-dur, написаний у 1800 р., який за ознаками музичної мови належить до зразків раннього етапу розвитку жанру інструментального концерту (див. докладніше монографією С. П. Понятовського «Історія альтового мистецтва» [108, с. 89–93]).

Ще один приклад – «Концерт для альтя з оркестром» ор. 20 англійського альтиста та скрипаля німецького походження Еміля Кройца (Emil Kreuz, 1867–1932) – був опублікований видавництвом «Augener» у 1885 р. та до сьогоднішнього дня не перевидавався (інформація за статтею Д. Байнога [162]).

тів, конче потребувало розширення репертуару не лише за рахунок естетично-актуальних та сучасних за стилістикою творів, але і з причини необхідності термінового заповнення цієї, вельми дражливої, часової та стильової прогалини (фактично це відбувалося ніби навздогін романтизму, який на той момент вже втрачав роль провідного стильового чинника у загальному європейському культурно-музичному просторі). В іншому ж випадку подальше існування такої прогалини ставило під загрозу елементарну концертно-репертуарну конкурентоздатність самого інструмента та його «носіїв».

Одним із перших, хто долучився до процесу «надолуження романтизму», став маловідомий для широкого загалу англійський композитор Сесіл Форсайт (1870–1941). У 1903 р. він створив свій Концерт для альту з оркестром, який стилістично повністю підпадає під романтичні канони, але разом із тим, відкриває нову сторінку в історії альтового мистецтва першої половини ХХ ст. «Типовий» у кращому розумінні цього слова, цей твір, із одного боку, підсумовує вершинні досягнення європейських композиторів у сфері романтичного інструментального концерту як такого, а з другого боку, відкриває численні нові можливості, передусім для розвитку сольного альтового виконавства шляхом органічного пристосування цих досягнень до даного інструмента. Очевидно, що не останню роль у цій «органічності» відіграв і той факт, що С. Форсайт сам професійно володів альтом. На підтвердження вищезазначеного наведемо слова сучасного американського альтиста та дослідника Девіда Байнога: «Альтовий концерт, як жанр, постраждав протягом дев'ятнадцятого століття, і новий концерт Форсайта одразу зазнав успіху та повторних виконань, сповіщаючи про нову еру у музиці для альту і оркестру» [165, с. 744].

Сесіл Форсайт (1870–1941) народився 30 листопада 1870 р. у Гринвічі<sup>60</sup>. Він навчався в Единбурзькому університеті, а музичну освіту здобував у

---

<sup>60</sup> Інформація стосовно біографії С. Форсайта надається за наступним академічним джерелом: Pratt Waldo Selden, Boyd Charles N. Forsyth, Cecil // Grove's dictionary of music and musicians, American supplement (the sixth volume of the complete work). New York: The Macmillan Company, 1920. P. 208 [210].

Лондонському Королівському музичному коледжі, де серед його викладачів були провідні професори цього знаменитого закладу Х'юберт Перрі (історія музики) та Чарльз Стенфорд (композиція). Відомо, що С. Форсайт, як і Л. Тертіс, був альтистом славетного лондонського оркестру «Queen's Hall», також виступав як диригент. У 1914 р., з початком Першої світової війни, музикант емігрував до США та влаштувався на роботу в американське видавництво «The H. W. Gray Co», де і працював до кінця свого життя.

Існують всі підстави стверджувати, що на сьогоднішній день С. Форсайт-композитор відомий головним чином в «альтових колах» та винятково завдяки своєму Концерту для альту з оркестром (та й той поки що залишається малодослідженим у плані сучасного музикознавчого інтересу), хоча його **загальний композиторський доробок** є достатньо солідним. Зокрема, він включає в себе ще два альтових твори – невеличкі п'єси «Chanson Celtique» («Кельтська пісня») для альту і фортепіано, написану в 1906 р.<sup>61</sup>, і «The dark road» («Темна дорога») для альту і струнних, створену в 1922 р.<sup>62</sup>. Вони також вирішені у типово романтичному «ключі» із залученням старовинної ірландської арії в ролі «вихідного» матеріалу у першому випадку та ймовірно «квазінародної» (ми не володіємо інформацією щодо її точного походження), архаїчної теми у другому.

Крім того, перу С. Форсайта належать комічні опери «Westward Ho!» («Вперед, на Захід!») за романом Ч. Кінгслі та «Cinderella» («Попелюшка»); кантата «The Ode to a Nightingale» («Ода солов'ю») 1894 р. за віршем Джона Кітса, цілий ряд вокальних та хорових творів, серед яких найбільшою популярністю свого часу користувалася жартівлива балада «Старий король Коль» («Old King Cole»), написана у 1912 р. (за її поетичну основу було взято відомо-

---

<sup>61</sup> Пізніше композитор її оркестрував. Цілком ймовірно, що першим виконавцем твору був альтист Еміль Феріс.

<sup>62</sup> Прем'єра даного твору відбулася 27 листопада 1922 р. у першому концерті «Montclair Art Association Orchestra» – попередника симфонічного оркестру Нью-Джерсі. Соло на альті виконувала Ауге Шрадїк (Schradiack Aue).



мий дитячий вірш). Також композитор є автором двох мес та цілого блоку камерно-інструментальної музики.

Варто наголосити, що за життя С. Форсайт був знаний і як музикознавець із достатньо вагомим науковим, методично-педагогічним та публіцистичним доробком. Зокрема, значної популярності свого часу набула його монографія «Orchestration» («Оркестровка»), яка вперше побачила світ у 1914 р. В ній здійснено спробу дослідити історію виникнення та розвитку, а також сучасний (для автора) стан еволюції інструментів оркестру та взаємозв'язок цих фактологічних даних із загальною історією розвитку музичного мистецтва<sup>63</sup>.

С. Форсайту також належать інші музикознавчі праці широкого тематичного спектру: «Music and Nationalism: a study of English opera» («Музика та націоналізм: дослідження англійської опери») 1911 р., присвячена історії англійського національного оперного театру; «Choral orchestration» («Хоральна оркестровка»), 1920 р.; «The English Musical Renaissance. The Art of music, vol. 3» («Англійське музичне відродження. Музичне мистецтво, т. 3»), 1915 р.; «A History of Music» («Історія музики»), 1916 р., написана у співавторстві з Ч. Стенфордом; «Modern violin-playing» («Сучасна гра на скрипці»), створена спільно з Б. Грімсоном та видана у 1920 р.; «A Digest of Music History» («Дайджест історії музики»), 1923 р.; збірка есе «Clashpans» (1933 р., Нью-Йорк). На жаль, ці праці не перевидавалися, хоча електронні копії більшої частини з них є доступними на різних інтернет-ресурсах.

На відміну від більшості згаданих теоретичних праць, Концерт для альту з оркестром був написаний С. Форсайтом ще в Англії, у доволі молодому 33-літньому віці. Тоді ж відбулося його прем'єрне виконання на популярному фестивалі «Proms» у Лондоні. Солістом виступив тогочасний концертмейстер альтової групи оркестру «Queen's Hall» Еміль Феріп, який грав у супро-

---

<sup>63</sup> У 1935 р. С. Форсайт переглянув першу версію монографії. Новий варіант був опублікований видавництвом «Dover» у 1983 р., зі вступним словом композитора Вільяма Болкома. Варто відзначити, що дана монографія свого часу користувалася досить великим попитом у колах фахівців.

воді цього ж колективу під орудою знаменитого маестро Генрі Вуда. Незважаючи на те, що композитор сам володів альтом (хоча достеменно не відомо про рівень його виконавської майстерності), він, вочевидь, не наважився самостійно здійснити прем'єру. Відзначимо, що попервах твір користувався достатньою популярністю, але з початком активної концертної діяльності Л. Тертіса та появою значної кількості інспірованих нею нових альтових творів Концерт С. Форсайта досить швидко забули як виконавці, так і публіка. Важливим поштовхом до його повернення у стабільний концертний репертуар стало перевидання твору в 1990-х рр. видавництвом «Schott».

У 2004 р. відомий сучасний британський альтист Лоуренс Пауер здійснив перший запис Концерту для компанії звукозапису «Hyperion Records» із Шотландським симфонічним оркестром BBC під управлінням Мартіна Бребінса. Цікаво, що того разу Л. Пауер спочатку збирався записувати інший англійський альтовий твір – Альтову сюїту Бенджаміна Дейла (1906). Але проблема з оркестровими партіями в останній момент змусила виконавця змінити рішення на користь твору С. Форсайта<sup>64</sup>. Також відомий запис форсайтівського Концерту для альту з оркестром, зроблений у 2011 р. німецьким альтистом Хартмутом Роде (Hartmut Rohde) у супроводі Філармонічного оркестру Баден-Бадена під управлінням Павла Балеффа<sup>65</sup>.

Разом із тим, принагідно відзначимо, що цей альтовий концерт завжди залишався невід'ємною складовою навчальних програм музикантів, у тому числі на теренах Радянського Союзу, що, зокрема, підтверджують зроблені провідними педагогами класу альту Московської консерваторії Вадимом Борисовським (про якого вже йшлося у першому розділі дослідження) та Євгеном Страховим (1909–1979) власні виконавські редакції партії соліста.

З невідомих причин Л. Тертіс ніколи не виконував цей твір та навіть не включив його у свій каталог альтових творів. Це видається незрозумілим,

---

<sup>64</sup> Дану інформацію надано за джерелом: Bynog D. M. «Get to Know Cecil Forsyth's Viola Concerto» [164].

<sup>65</sup> Інформація надається згідно персонального сайту музиканта [182].

адже за характеристиками музичної мови Концерт С. Форсайта мав би йому імпонувати. Про це розмірковує в своїй монографії і біограф видатного альтиста Дж. Уайт: «Тертіс, безумовно знав про альтовий концерт Форсайта, хоча і не виконував його; він був хорошим другом Еміля Феріра, який став першим виконавцем цього твору, а також у 1912 р. твір був включений у список нового альтового репертуару на зворотному боці однієї з концертних програм Тертіса» [233, с. 309].

Концерт для альту з оркестром С. Форсайта традиційно складається з трьох частин, які утворюють типовий образний, темповий та ладовий контраст: вступ *Appassionato* (*Lento, Moderato, Con moto agitato*) – *Allegro con spirito* (g-moll – G-dur), *Andante un poco sostenuto* (D-dur), *Allegro con fuoco* (g-moll – G-dur). Симфонічний оркестр у даному творі представлений складом, що є близьким до класичного, але розширеним: 2 флейти, гобой, англійський ріжок, 2 кларнети in B, 2 фаготи, 4 валторни in F, 2 труби in F, 3 тромбони, туба, литаври, тарілки та квінтет струнних.

Перша частина Концерту традиційно написана у формі сонатного алегρο, але зі вступом. Доволі розлогий, він триває протягом 51 такту. Вступ можна умовно поділити на дві композиційних фази, що, власне, робить і сам композитор за допомогою подвійної тактової риски (див. т. 31). Перша фаза – це своєрідний речитатив солюючого альту каденційного плану. Друга – *Con moto agitato* – це суто оркестровий туттійний епізод, який готує появу головної партії.

Різкий, афектований туттійний «удар» усього оркестру на g-moll-ній тоніці, за яким одразу ж слідує драматичне *Appassionato* речитативу-каденції солюючого альту – саме таким, ледь не декларативним, є початковий характер першої частини Концерту. Мабуть, ще ніхто з малочисельних попередників композитора, котрі писали для альту, не надавав інструмента подібного «кредиту довіри», з першого ж такту твору доручаючи йому вкрай відповідальне соло, яке у разі невдалого виконання могло непоправно зіпсувати усе

подальше враження від прослуховування. Подібний, доволі ризикований із боку композитора крок, на нашу думку, є безперечним свідченням початку нової ери в історії альту – *епохи віри* в безсумнівно багатий потенціал художньо-виражальних та технічних можливостей як самого інструмента, так, безпосередньо, і виконавців-альтистів.

Вступ побудований на типовому для романтизму конфлікті, протиставленні та взаємопроникненні драматичної й ліричної образних сфер, ключовому не тільки для першої частини, а й для усього циклу. Драматичні епізоди сольної альтової партії характеризуються такими «активними» засобами виразності, як тривалі секції пунктирного ритму та експресивна мелодична графіка ламаного акордового руху, але за умов інтенсивної й доволі строгої ритмічної організації руху та повнокровного звучання інструмента. Для переконливого втілення драматичної образності С. Форсайт застосовує також туттійне звучання оркестру з результативним включенням блоку мідних духових інструментів (зокрема, у другій фазі вступу).

Натомість лірична сфера представлена «камерно», головним чином у звучанні альтової партії, здебільшого в її кантиленних епізодах. При цьому звертають на себе увагу жанрові характеристики форсайтовської лірики: простота образного наповнення, котре тяжіє до спокою та душевної рівноваги, «скромність» інтонаційного викладу, фактурна прозорість, близькість до пісенної сфери. Все це дозволяє говорити про те, що за фасадом романтичної типовості ховається **новий різновид образно-драматургічного контрасту** – співставлення інтенсивності й камерності, патетики і стриманості –, появу якого можна пояснити і національними особливостями мислення композитора, і «духом часу», що, на відміну від стратегічної задачі «наздоганяння романтизму», скеровував С. Форсайта в протилежному напрямку відриву від минулого.

Пульсація флейт, кларнетів та фаготів тріольними вісімками на тонічному тризвуку залучає слухача до сфери рішучого поступу головної партії в

експозиційному розділі сонатного алегро – «Allegro con spirito» (52-й такт). Її тема, заснована на постійному чергуванні висхідних та низхідних загальних мелодичних конструкцій, бере свій початок із наступного такту партії солюючого альтя. На нашу думку, вона є своєрідним символом життєвого сум'яття ліричного героя, відбиттям спроб віднайти себе, своє «місце під сонцем». Після оркестрового проведення цієї ж теми (такти 69–76) у соліста починається викладення доволі розлогої сполучної теми (такти 76–108), яка є тематично спорідненою з головною, але, разом із тим, вже містить інтонаційні витoki майбутньої побічної партії.

Не надто вибиваючись із попереднього загального активного ритму, «розфарбована» світлими мажорними тонами (B-dur), побічна партія (такти 109–142) репрезентована мелодичною побудовою підкреслено вокального, кантиленного типу. Вона слугує уособленням ліричного начала – тут перед слухачем постає свого роду ідеальна для ліричного героя образна модель Всесвіту, кінцева мета його метань та духовних пошуків. Композиційна ж модель побічної партії розвиває ідею вступу, оскільки її тематизм знову представлений, головним чином, у альтовій партії, лише зі включеннями групи дерев'яних духових інструментів та валторн.

Закличні пунктири солюючого альтя (такти 143–144) анонсують початок розробки, яка повертає розвиток до подієвої образної сфери та знаменує відновлення активного руху, на кшталт ритмічної канви головної партії. Разом із тим, цього разу композитор засновує розвиток на інтонаційному матеріалі першого такту побічної партії, який викладається у трьох висхідних секвентних хвилях оркестру (перекличка флейти та гобоя з віолончелями та контрабасами). Кожна з цих хвиль підтримується висхідним арпеджійованим рухом із застосуванням подвійних нот у партії соліста. До того ж, момент досягнення чергової мелодичної вершини у перших двох хвилях підкреслюється двотактовими закличними пунктирами, на зразок тих, які позначали початок розробки. Таким чином, С. Форсайту вдається поступово нарощувати

напругу, яка реалізується у четвертій (майже кульмінаційній), суто оркестровій хвилі (такти 163–175), також заснованій на інтонаційному матеріалі побічної партії. Зрештою це призводить до кульмінаційного фрагменту розробки, цілком прогнозованого з точки зору класико-романтичної концертної традиції, – авторської каденції соліста, яка бере свій початок у такті 176.

Варто відзначити, що традиція розташовувати каденцію солюючого інструмента на межі розділів розробки та репризи першої частини інструментальних концертів була започаткована ще Ф. Мендельсоном<sup>66</sup> у його знаменитому Концерті для скрипки з оркестром e-moll op. 64 та набула подальшого розвитку у творчості інших композиторів (ще один яскравий приклад – Концерт для скрипки з оркестром П. Чайковського op. 35). Таким чином, на нашу думку, С. Форсайтом підкреслюється і навіть декларується виняткова жанрова функція каденції як невід’ємної ланки розгортання загальної драматургії циклу – якщо під нею розуміти розмову композитора зі слухачем «від першої особи».

Усе сказане повністю співвідноситься із каденцією Альтового концерту С. Форсайта. Репрезентуючи звучання альту у всіх регістрах та у достатньо широкому діапазоні, вона дає чудову можливість продемонструвати тембрально-кolorистичні та віртуозні можливості інструмента. Вельми відчутний вплив каденції з першої частини вищезгаданого Скрипкового концерту Ф. Мендельсона виявляється, зокрема, у застосуванні типових для музики романтизму, втім, доволі незручних для виконання на струнно-смичкових інструментах арпеджіато, в яких виділяються опорні гармонічні звуки. Зазначимо, що вони вимагають від виконавця бездоганної скоординованості гри правої та лівої руки, плавного з’єднання струн, точності звуковисотного інтонування, основу якого складає, перш за все, віднайдення оптимального положення лівої руки для кожної окремої гармонії. Крім того, нотний текст

---

<sup>66</sup> На відміну від загальнопоширеної практики його попередників, які розміщували каденції в кінці частини, здебільшого вбачаючи її у форматі вільної імпровізації соліста – демонстрації ним **своїх власних** креативних та віртуозних можливостей.

каденції С. Форсайта містить різноманітні послідовності подвійних нот, акорди, арпеджіо (які у швидкому русі охоплюють звуковий діапазон у понад 4 октави) і т. ін. Успішне виконання всіх цих струнно-смічкових «інструментальних фокусів» практично доводить, що вони не просто є підвладними для альтя, але й звучать на ньому не менш природньо, а в чомусь навіть більш переконливо, ніж, скажімо, на скрипці (головним чином за рахунок тембральної специфіки інструмента).

Реприза у загальних рисах являє собою дещо видозмінене повторення матеріалу експозиційного розділу. Так, зокрема, цього разу композитор до ручає проведення сполучної партії лише оркестру, майже вдвічі скоротивши її за обсягом та заснувавши виключно на матеріалі головної партії, із залученням закличних пунктирів, які виразно проявили себе у розробці. В цілому ж сполучна партія, що в експозиції була позначена рисами свого роду образної нестійкості, у репризному розділі набуває оптимістичного, стверджувального, до певної міри навіть «парадного» характеру завдяки туттійному звучанню оркестру та типовим маршовим інтонаціям. Таким чином, концепційно ми сприймаємо подальшу, традиційно викладену в однойменному G-dur побічну партію, вкупі зі заснованою на її ж інтонаціях заключною, як втілення ідеалу в реальність, «дострокового» розв'язання проблеми життєвих пошуків ліричного героя вже в межах першої частини циклу.

Другу частину Концерту вирішено у складній тричастинній репризній формі з невеличким, суто оркестровим вступом. Вступ – *Andante un poco sostenuto* – займає перші 16 тактів. Композитор повністю виключає тут струнну групу, передаючи ініціативу групі дерев'яних та мідних духових інструментів разом із литаврами. У їх достатньо суворому хоральному звучанні спочатку відчуваються навіть траурні інтонації (завдяки характерному пунктирному ритмічному малюнку у партії труб та валторн, такти 1–8). Цим, а надто розкутим гармонічним арсеналом із використанням натурального VII ступеню, знову досягається обмежений, але дієвий контраст інтенсивнос-

ті (фінал Allegro) й стриманості (початок Andante), який було заявлено раніше і який віднині взагалі вимальовується як одна з провідних художніх ідей Концерту.

Втім, починаючи з 11-го такту, звучання поступово пом'якшується, у зв'язку з пролонгацією провідної ролі дерев'яних духових інструментів та загальним динамічним спадом до нюансу «ppp». Загалом в образному відношенні даний вступ сприймається як відлуння давно та невідворотно минулих подій, викликає асоціації з суворою величчю англійської архітектури та природи, а відтак, слугує, як і в попередній частині, певним смисловим налаштуванням для сприйняття мотивації «дій» ліричного героя.

З останньої долі 16-го такту бере свій початок основний розділ частини – *Con moto*. Головуючу позицію тут безперечно займає солюючий альт, звучання якого підтримується дуже прозорим хоральним акомпанементом засурдиненої струнної групи (спочатку тільки перших та других скрипок), до якої згодом, у тактах 62–75, додається англійський ріжок. Важливо підкреслити, що за своїми настроєм та музичним викладом основний розділ другої частини різко контрастує з її вступом. Глибоко ліричний, наближений до вокального звучання, певною мірою меланхолійний інструментальний «спів» сольної партії зближує її з елегією. Це можна тлумачити як дуже особисті спогади, мрії, марення вдома біля комину холодним дощовим осіннім вечором – тобто, як ще одну *типово англійську* художню «декорацію».

Раптовим сплеском драматизму позначений початок середнього розділу – *Con moto feroce* (77-й такт). Напружено-декламаційний характер партії соліста, підсилений, зокрема, тремоло струнних (перших, других скрипок та альтів) повертає нас до гострих драматичних колізій початкової частини Концерту. Втім, це триває недовго, адже починаючи зі 101-такту, мелодичні контури альтової партії стають більш плавними, наближеними до вокальних інтонаційних джерел. Разом із тим вона не втрачає попередньої напруги та експресії, до певної міри навіть збільшуючи її й таким чином готуючи поча-



ток скороченої репризи (кінець 119-го такту). Основна тема другої частини, яку вже впевнено можна назвати темою елегії, цього разу повнокровно звучить у туттійному оркестровому викладенні. Тут вона сприймається як справжній гімн життю і красі – це, безперечно, один із найяскравіших епізодів усього Альтового концерту С. Форсайта.

Однак і це триває недовго, звучання оркестру поступово затихає, ініціатива знову повертається до солюючого альту, який під прозорий оркестровий акомпанемент завершує *Andante*.

Третю частину циклу – *Allegro con fuoco* – викладено у доволі оригінальній формі, що поєднує в собі риси рондо та сонатної без розробки (з невеличким оркестровим вступом та кодою). За своїм образним наповненням вона багато в чому перегукується з першою частиною. Разом із тим її, умовно кажучи, головній партії (яка обидва рази проводиться в основній тональності *g-moll*) властива більша емоційна напруженість, цілеспрямованість, яскравіше виявлене вольове начало – головним чином, завдяки маршовій жанровій основі. Лірична тема фінальної частини, або, умовно, її побічна партія (перше проведення в *Es-dur*, друге – в одноіменному *G-dur*) різко контрастує з головною, перш за все тому, що вводиться без підготовки, просто через паузу.

Взагалі, на нашу думку, завершення Концерту є доволі несподіваним – раптова поява життєствердної, оптимістичної коди створює враження свідомого скорочення драматургічних подій, певної недомовленості образного сюжету, а значить і незавершеності розвитку музичного матеріалу, вельми змістовного і потенційно здатного до значно більш глибокого й об'ємного розвитку – як у художньому сенсі, так і в хронологічному «матеріальному» вимірі. Зазначимо, що третя частина за обсягом є найкоротшою, а в цілому в тривалості частин Концерту спостерігається чітка прогресія скорочення. Так, зокрема, тривалість першої, другої та третьої частин твору у раніше згаданому записі Л. Пауера становить 11 хвилин та 9 секунд, 8 хвилин та 44 секунди, а також 6 хвилин та 30 секунд відповідно.

Завершуючи аналіз твору, варто відзначити, що солюючий альт зберігає абсолютну лідерську позицію протягом усього Концерту і тим самим наближає його навіть не до романтичних, а до ще більш ранніх за походженням класичних зразків жанру. Втім, не можливо втриматися від того, щоб не сказати декілька слів і про оркестрову партію твору, адже у цьому аспекті С. Форсайт як знавець справи показав себе справжнім майстром. Композитору вдалося знайти таке теситурне та тембральне співвідношення супроводжуючих голосів, при якому сольна альтова партія завжди залишається на передньому акустичному плані та чудово визвученою. Разом із тим, у відносно нетривалих туттійних епізодах С. Форсайт встигає максимально розкрити потенціал оркестру (головним чином струнної та мідної груп), який у ці моменти звучить по-справжньому яскраво та ефектно, зі властивим для англійської інструментальної музики відтінком парадності. Тож, на наше переконання, рівень майстерності С. Форсайта нічим не поступається, а в чомусь навіть перевершує оркестровки його знаменитого співвітчизника та сучасника Едварда Елгара (1857–1934).

Свідоме «заповнення прогалини» романтичного альтового репертуару – причому не тільки для англійської музики (що було її специфічною національною проблемою), але в цілому для європейської, безумовно становить **головну історичну роль, навіть місію** «Концерту для альту з оркестром» С. Форсайта. Проаналізований твір демонструє типово європейські стилістичні та жанрові риси, які, разом із тим, цілком органічно поєднуються з суто національними. «Англійський вплив», зокрема, простежується у відносній простоті музичної мови, застосуванні класичних і романтичних прийомів (як це зазвичай буває у випадках «наздоганяння» і заповнення прогалин на рівні національних шкіл), в балансі ліричного і драматичного на образно-емоційному рівні, в епізодичних напливах «парадності» (як музичного виявлення суто імперських державницьких амбіцій), епізодах «архаїчності» та

типової для Гуманного Альбіону «ностальгічності» (яка, зокрема, сприяє за-твердженню меланхолійної тембрової типовості солюючого альтя).

Водночас відзначимо, що Альтовому концерту властива **подвійна векторна часова направленість**. Не лише назад – головним чином до романтичних джерел (що є загальновідомою позицією у сприйнятті твору фахівцями), але й вперед. На нашу думку, партитура твору містить початкові точечні ознаки музичного мислення ХХ ст. Яскравим підтвердженням цього є новий тип контрасту на основі розширеного діапазону емоційної шкали, а також нова «хронологічна модель» циклу.

«Альт це не просто “велика скрипка”. Це альт» [179, с. 381]. Саме з цієї лаконічної, проте неоцінено-вагомої тези С. Форсайт починає розділ, присвячений даному інструменту у своїй монографії «Оркестровка». Вивівши альт у розглянутому творі на велику концертну естраду в ролі абсолютного лідера симфонічного оркестрового складу, представивши його носієм типової для романтизму лірико-драматичної образності, яскраво виявивши індивідуально-неповторні тембрально-звукові характеристики (а саме, повноцінне, художньо наповнене звучання інструмента) та продемонструвавши широкий спектр його віртуозних можливостей (випробування на художній і технічній території скрипки), композитор практично довів об’єктивність власної тези, тобто нагальну необхідність повномасштабного, рівноправного залучення альтя до сфери сучасного на той момент сольного інструментального виконавства.

### **3.2. Альтова мініатюра у творчості Ребекки Кларк: новий жанровий формат**

Творчий доробок англійської композиторки та альтистки Ребекки Кларк (1886–1979) є доволі солідним. Обсягом більше, ніж дев’яносто творів, він включає в себе камерно-інструментальні, камерно-вокальні (близько

55 пісень) та хорові композиції. При цьому майже половину її камерно-інструментальної музики становлять твори за участю альтя.

Проте, незважаючи на наведені факти, її ім'я сьогодні все ще залишається маловідомим для широкого музичного загалу та практично невідомим для української альтової спільноти. Разом із тим, подібна ситуація аж ніяк не пов'язана з якістю музики Р. Кларк або рівнем її виконавської майстерності. Сучасна американська дослідниця життєдіяльності та композиторської творчості Р. Кларк Л. Кертіс пише про її музику наступним чином: «Вивчення її робіт, однак, виявляє композитора надзвичайного таланту, а вивчення її життя є свідомством її значного внеску до сфери камерної музики» [169, с. 11]. З огляду на вищесказане, виникає закономірне питання: якщо це так, то у чому ж тоді причини подібного забуття?

В історичний період, на який прийшовся пік творчої активності Р. Кларк, жінки, навіть в Англії, тільки-но починали набувати рівних прав із чоловіками у різноманітних сферах суспільної реалізації. Тоді існував цілий ряд професій, які вважалися «не жіночими», серед них і фахові заняття музикою. Для того, щоб жінці зробити успішну музичну кар'єру, потрібно було активно і регулярно доводити свою професійну відповідність, відстоювати власні громадянські права. Однак «революційність» не була притаманна характеру Р. Кларк. Вона виховувалася у пізньо-вікторіанську добу, у консервативному середовищі, до того ж її батько був доволі жорсткою за характером людиною. Ці обставини дитинства сформували певні **рис** **особистості** Р. Кларк – суворий кодекс поведінки, сильну етику, працелюбність, поміркованість, скромність, визнання того місця у житті, що нав'язувалося соціумом.

У її подальшій музичній кар'єрі це зумовило занижену самооцінку власної композиторської творчості, відсутність прагнення до необхідного мінімуму самореклами. Як наслідок, переважна більшість творів Р. Кларк так і залишились неопублікованими за життя композиторки, натомість вони побачили світ лише в наш час, у кінці ХХ–на початку ХХІ ст.

Талановита англійська композиторка та альтистка Ребекка Кларк народилася 27 серпня 1886 р. у передмісті Лондона Херроу<sup>67</sup>. Її **музична освіта** була послідовною та ґрунтовною. З 1902 по 1905 роки вона навчалася у класі скрипки Королівської музичної академії. Від 1907 р. Р. Кларк продовжила навчання у Королівському музичному коледжі вже в класі композиції одного з головних ініціаторів новоанглійського музичного Відродження Чарльза Стенфорда. Саме він порадив Р. Кларк замінити скрипку на альт. Відомо також, що вона брала уроки альтової гри у Лайонела Тертіса.

Через конфлікт із батьком у 1910 р. жінка була змушена покинути навчання та самостійно забезпечувати себе грою на альті. **Виконавська кар'єра Р. Кларк** розпочинається з моменту, коли вона стає учасницею жіночого струнного квартету, а паралельно починає грати в оркестрі Генрі Вуда «Queen's Hall», ставши однією з перших жінок у цьому колективі. У 1916 р. Р. Кларк їде до США з концертами.

У 1919 р. відбувається подія, що дає старт **композиторській кар'єрі альтистки**: на конкурсі, який проводила відома покровителька музичного мистецтва Елізабет Кулідж у рамках створеного нею Беркширського фестивалю, Соната для альту і фортепіано Р. Кларк була удостоєна другої премії, разом зі ще одним альтовим твором – Сюїтою Е. Блоха. Важливими подіями у житті Р. Кларк-виконавиці у цей період є її концерти на Гавайських островах 1918–1919 рр. (здійснені разом із подругою – віолончелісткою Мей Макл) та турне містами британських колоній у 1923 р. Наступного року Р. Кларк повертається до Лондону, де активно виступає у концертах камерної музики, у тому числі в складі заснованого в 1927 р. Англійського ансамблю, який представляв собою жіночий фортепіанний квартет.

З початком Другої світової війни Р. Кларк переїжджає до США, де мешкатиме до кінця життя. У 1944 р. вона одружується з піаністом Джеймсом Фріскіном – своїм колишнім однокурсником. У 1954 р. вона припиняє ком-

---

<sup>67</sup> Відомості стосовно життєвого та творчого шляху Р. Кларк наведено головним чином за статтею Л. Кеptic (Curtis L. «A case of identity: rescuing Rebecca Clarke» [168]).

позиторську діяльність, за винятком редагування деяких своїх ранніх творів. Померла Р. Кларк у Нью-Йорку у 1979 р.

Хоча нам і не відомі записи гри Р. Кларк на альті, беручи до уваги наведені вище факти її виконавської біографії, судячи з відгуків сучасників та враховуючи приналежність до школи Л. Тертіса, можна припустити, що вона володіла альтом на високому професійному рівні. Її виконавська діяльність переважно реалізовувалася у сфері камерного музикування, проте відомо, що у 1927 р. Р. Кларк виконувала сольну партію (альта) в одному з найбільш представницьких творів класичного альтового репертуару – у Концертній симфонії для скрипки та альту з оркестром В. А. Моцарта. Показово також, що їй належав чудовий старовинний італійський альт роботи Дж. Гранчіно, який по завершенню виконавської кар'єри вона продала американському альтисту Тобі Аппеллу<sup>68</sup>.

За своїм **композиторським стилем Р. Кларк** є яскравою представницею доби новоанглійського музичного Відродження. Це виражається перш за все у яскравій національній приналежності її музики, опорі на фольклор, навіть використанні оригінальних народних мелодій. Ця риса її творчості не слабне і після фактичної еміграції. Хоча в науковій літературі й зустрічаються думки про те, що її творча спадщина належить двом країнам – Англії та США, на нашу думку, музичне коріння Р. Кларк назавжди залишилося саме в Англії. Англійкою вона залишається і з огляду на бездоганний артистичний смак, відчуття форми, культуру вираження емоцій, а також, певною мірою, професійний консерватизм. З «ренесансним» поколінням її пов'язує також відчутний вплив імпресіонізму (представленого в тогочасній Англії, переважно, музикою К. Дебюссі), інтерес до хорової музики, а також помітний прояв, особливо в кінці творчого шляху, неокласичних тенденцій.

Камерно-інструментальна музика становить вагомую частину композиторського спадку Р. Кларк. Причини її тяжіння до камернізації як у творчій

---

<sup>68</sup> Цю інформацію подає в своїй монографії Л. Кертіс (Curtis L. A Rebecca Clarke reader [169]).

сфері (слід зазначити, що в її доробку немає жодного оркестрового твору), так і у виконавській діяльності, на нашу думку, також є одним із проявів тогочасних гендерних реалій. Майже половину камерно-інструментальної спадщини Р. Кларк становлять твори за участю альту<sup>69</sup>. Вони присутні у її творчості протягом ледь не всього композиторського шляху, який тривав приблизно півстоліття, від 1903 і до середини 1950-х рр. Щоправда, в період між 1921 та 1941-м роками Р. Кларк нічого не писала для цього інструмента, але тоді взагалі спостерігався спад у її композиторській діяльності. Підкреслимо, що альтова музика англійської мисткині складає надзвичайний науковий інтерес з огляду на **наступні причини**:

1. Альт для Р. Кларк був другим «я», виконавським «альтер его», потужним засобом самовираження, тож можна припустити, що своїм альтовим творам вона надавала особливого значення, в тому числі автобіографічного.

2. Альтова творчість Р.Кларк – це той, надзвичайно рідкісний для музики ХХ ст. випадок, коли композитор, який створює музику для цього інструмента, пише її з розрахунку на власні виконавські сили.

3. Твори Р. Кларк є абсолютно унікальним для першої половини ХХ ст. прикладом того, яким чином у альту вперше з'являється «жіноче обличчя». Л. Кертіс із цього приводу писала наступне: «Ребекка Кларк <...> була однією з тих унікальних жінок, чия кар'єра як композиторки та альтистки відчинила двері для наступних поколінь жінок-музикантів» [169, с. 11].

4. Альт був присутній у житті Р. Кларк-виконавиці протягом більше ніж трьох десятиліть, фактично паралельно до перебігу її загальної творчій біографії. Тож альтові твори стоять як біля витоків, так і поряд із завершенням її композиторського шляху.

Левову частку камерно-інструментальних опусів Р. Кларк за участю альту складають твори для цього інструмента та фортепіано. Єдиним опусом великої форми серед них є Соната для альту й фортепіано, яку, зокрема, в

---

<sup>69</sup> Повний список творів Р. Кларк можна знайти на сайті «[www.rebeccaclarke.org](http://www.rebeccaclarke.org)» [213].

українському музикознавстві детально дослідила М. Карапінка [58]. Всі інші композиції можуть бути віднесені до жанрової сфери **інструментальної мініатюри**. Тож буде справедливим твердження, що Р. Кларк заповнила своїми альтовими мініатюрами ще одну помітну жанрову прогалину в сольному альтовому репертуарі. Тут варто зауважити, що до початку ХХ ст. він був представлений здебільшого творами великої форми. Натомість мініатюра не тільки в альтовій, але й в континентальній музичній культурі була доволі рідкісним явищем, на противагу фортепіанним та скрипковим аналогам. До короткого переліку відомих альтових мініатюр ХІХ ст. можна включити цикл із чотирьох п'єс Р. Шумана для альту і фортепіано «Märchenbilder» («Казкові картини») оп. 131 (1851), «Romance Oubliée» («Забутий романс») Ф. Ліста (1880) та ще декілька поодиноких зразків. Отже, і в цій галузі альтового репертуару відчувалася гостра нестача творів.

Разом із тим, значення мініатюри для концертного репертуару інструменталіста важко переоцінити. Вона органічно вписується у програми вечорів камерної музики, є чудовим «розбавленням» виконавського сценарію поряд із творами великої форми, а також ідеальним варіантом для гри «на біс». Попри зовнішню невибагливість, сфера мініатюри є доволі складною, як для композиторів, так і для виконавців, оскільки вимагає від обох філігранної відшліфовки кожної деталі.

Відомий російський дослідник фортепіанної мініатюри доби романтизму К. Зенкін писав: «Поняття мініатюра, яке давно увійшло в лексикон музикантів-теоретиків і практиків, ще не перетворювалося на предмет теоретичного аналізу. Розмаїття та різноплановість явищ, охоплених цим поняттям (у тому числі й велика кількість жанрів) утворюють особливу об'єктивну складність дослідження та збільшують його актуальність» [50, с. 3]. Дійсно, велими поширене та історично «масштабне» явище інструментальної мініатюри залишається малодослідженим у музикознавстві до сьогоднішнього дня. Саме тому у межах даного підрозділу сконцентровано увагу на альтових міні-



ніатюрах Р. Кларк (здебільшого для альту й фортепіано) як найбільш інноваційній частині її альтових творів. Крім того, на нашу думку, саме такий формат спонукав композиторку до максимального виявлення можливостей обох інструментів, передусім альту, що представляє найбільший інтерес у контексті даного дослідження.

**Колискова (1909)** є першим альтовим твором Р. Кларк, який належить ще до періоду її навчання. Важливо підкреслити, що звернення до даного традиційного й поширеного «первинного» жанру не є поодиноким випадком у творчості композиторки. В її альтовій музиці можна зустріти ще два аналогічних приклади. З одного боку, цей жанр дійсно є одним із базових у музичному фольклорі будь-якої країни, з іншого ж, інтерес до колискової в інструментальній (й дещо меншою мірою – у вокальній) музиці був характерним для періоду романтизму (як і звернення до сфери інструментальної мініатюри взагалі). Також вибір даного жанру може вказувати і на вплив вокальної музики композиторки (яка посідала доволі важливе місце в творчому доробку Р. Кларк) на її інструментальні твори, що зрештою обумовило трактування інструментальної мініатюри як своєрідної «пісні без слів».

П'еса написана у складній тричастинній репризній формі з невеличким фортепіанним вступом (перші два такти) та більш розлогою кодою (такти 48–57). Основним музичним матеріалом є тема першого розділу, яка викладена у партії альту. Вміщена у доволі вузький квінтовий амбітус, вона має вокальну природу і дійсно нагадує мелодію колискової пісні. Р. Кларк розвиває її по-різному: шляхом обернення, застосування ритмічного варіювання з числа прийомів, характерних для фольклору), змінює фактуру супроводу у середньому розділі тощо. У динамічному плані п'еса майже повністю витримана у нюансах «*tr-pp*», нюанс «*f*» з'являється у фортепіанній партії лише у такті 41 (тут він розповсюджується і на альтову партію).

Загальна тональність п'єси – a-moll. Ця тональна основа чітко відчувається протягом всього твору, незважаючи на своєрідне «ладове мерехтіння», яке утворюється частою зміною терцевих тонів одних і тих самих акордів.

У своїй «Колисковій» Р. Кларк майстерно використовує темброві можливості альту, представляючи інструмент у всіх регістрах – від гранично низького («ре» малої октави) до достатньо високого (натуральний флажолет на «ля» третьої октави). Вона всіляко розфарбовує ці регістри додатковими прийомами – використанням тих самих натуральних флажолетів, проведеннями теми на одній струні (відповідно «соль» та «ре») тощо.

Вартує уваги і фортепіанна партія твору. Тут свідомо застосовується це словосполучення, адже фортепіано у даному випадку не є супроводжуючим інструментом – це активний учасник дуетного музикування, у його партії, що виписана дуже фахово, міститься ряд важливих тематичних підголосків. Прийом «арпеджіато» у крайніх розділах, а також фігурації секстолями у середньому ніби імітують гру давніх щипкових інструментів, які колись доповнювали домашній спів, як, наприклад, кельтська арфа.

Р. Кларк застосовує ще один важливий прийом, який згодом стане характерним майже для всіх її творів, призначених для дуету альту й фортепіано – вона виписує альтову партію у регістрі, що знаходиться посередині між регістрами правої та лівої руки піаніста. Це, з одного боку, унеможлиблює «монополізацію» альтової партії шляхом виведення її на «голий» передній план, але, з іншого, дозволяє фонічно злитися двом інструментам у єдине ціле, бути рівноправними учасниками камерного музикування.

Вплив прийомів імпресіонізму в «Колисковій» виражається у тяжінні Р. Кларк до використання різноманітних звукових фарб і типових для творчості К. Дебюссі паралельних акордових послідовностей у фортепіанному фактурному шарі.

**Колискова на старовинну ірландську мелодію (1913)** – це другий за хронологією твір Р. Кларк, написаний для альту. Як бачимо, вона знову звер-

тається до зазначеного жанру, але цього разу бере за основу оригінальну ірландську народну мелодію зі збірки «The complete Petrie collection of ancient Irish music» («Повне зібрання давньої ірландської музики Петрі») у редакції Ч. Стенфорда. Якщо попередня п'єса є прикладом досить вільного трактування жанру та певним чином виходить за його межі, то у випадку з другою п'єсою ситуація обертається навпаки. Звісно, у значній мірі це відбувається завдяки використанню оригінального жанрового матеріалу, але важливим є і те, яким чином даний матеріал оформлений.

П'єса фактично заснована на двох пісенних темах. Перша викладена у фортепіанному вступі у початкових трьох тактах. На ній побудовано всю фортепіанну партію. Специфічне ладове забарвлення, яке утворюється за рахунок підвищення у тональності *Des-dur* IV ступеню та пониження терцевого тону, із підкресленим у такий спосіб інтервалом збільшеної секунди, посилює народний колорит мініатюри (звукоряд, що при цьому виникає, є наближеним до лідійського). Низхідні секундові інтонації у даному випадку мають швидше нейтральне емоційне забарвлення, не привносячи інтонаційної семантики плачу. Постійно повторюючись, тема створює інший – гіпнотичний, заколисуючий ефект, котрий підсилений авторським позначенням характеру «*simply and monotonously*» (просто та монотонно).

Друга тема, вочевидь та сама старовинна ірландська, що передбачена назвою, проводиться в партії альту від моменту його вступу. Вона має вузький звуковий амбітус, що не виходить за межі великої терції – дуже типовий для наспівів народних колискових. У тактах 15–20 в альту також проводиться перша тема з фортепіанної партії. У репризному розділі форми, що наближена до простої тричастинної, відбувається тиха кульмінація (із досягненням мелодичної вершини на звуці «мі бемоль» третьої октави). Кода (такти 39–50) звучить як відголосок початкового умиростворено-меланхолійного настрою.

У цій, на перший погляд, вельми скромній п'єсі Р. Кларк, тим не менше, помітно розширює звичну темброву палітру, як автономну альтову, так і «дуетну», з урахуванням звучання фортепіано. Наприклад, у партії альтя протягом всієї п'єси діє позначка «*con sord.*» (із сурдиною), а у фортепіано в той самий час – «*una corda*» (на лівій педалі), що створює особливий ефект тембрової «аскетизації». Загалом же альт фактично представлений у всіх трьох регістрах. Перше проведення його теми відбувається у середньому регістрі, на струні «соль». У репризі та ж тема спочатку проводиться у низькому регістрі на струні «до», поступово переходить у середній, а під час вищезгаданої тихої кульмінації переміщується у верхній регістр. В останньому такті у альтя звучить «прощальна» тануча квінта, утворена двома натуральними флажолетами. При цьому вся Колискова цілком очікувано, але вкрай доречно, з огляду на згадані вище засоби створення музичного образу, витримана у нюансах «*tr-rrrr*».

**«П'єса без назви» (1917–1918)** написана лише за рік до створення Сонати для альтя і фортепіано, коли Р. Кларк вже стає зрілою композиторкою та досвідченою виконавицею. Це відповідним чином позначилося на якості цього твору – він є найскладнішим з-поміж інших, написаних у той період. На нашу думку, заголовок «Без назви» продиктований імпровізаційним викладом п'єси і, крім того, передбачає певну свободу інтерпретації музикантами композиторського художнього задуму. На це, зокрема, вказує відсутність темпового позначення та нюансів (але при цьому у тексті відмічено агогіку та зустрічаються аплікатурні позначки в альтовій партії).

На відміну від багатьох мініатюр Р. Кларк, у яких партії альтя і фортепіано є однаково важливими та буквально зливаються в єдине фактурне ціле, тут альт беззаперечно знаходиться у центрі уваги, в той час як фортепіано виконує типово акомпануючу функцію. У цього твору є й інші особливості: якщо у попередніх та у більшості подальших мініатюр Р. Кларк альтова партія має вокальну природу, то у даному випадку природа сольної партії є суто

інструментальною, навіть із елементами віртуозності. З усіх розглянутих нами альтових творів Р. Кларк «П'єса без назви» є найбільш наближеною до стилю імпресіонізму, у чомусь навіть перекликаючись з «Прелюдією до полудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі, адже тут створюється подібне до «фавнівського» відчуття безтурботності, розчинення у звучанні, бажання насолодитися кожним елементом композиції, кожним інтонаційним моментом.

**«Китайська головоломка» («Chinese puzzle», 1921)** написана як скрипкова мініатюра, проте на сьогоднішній день вона виконується здебільшого в альтовій версії. Є всі підстави вважати згаданий твір справжнім шедевром у мініатюрному форматі. Це один із яскравих прикладів тяжіння європейських композиторів початку ХХ ст. до культури країн Далекого Сходу, в тому числі музичної. Причому, у даному випадку створений Р. Кларк образ Китаю не є інтонаційно абстрактним – п'єса повністю заснована на пентатоніці.

Для зображення екзотичної культури потрібні відповідні екзотичні фарби. Композиторка безпомилково знаходить найголовнішу з них – уся партія скрипки (альта) виконується на «pizzicato» (слід зазначити, що подібні п'єси доволі рідко зустрічаються у сольному струнно-смічковому репертуарі). Доволі простий на перший погляд, цей прийом вимагає високої майстерності від виконавця. Досягти якісного, повнозвучного звучання «pizzicato» на скрипці набагато складніше, ніж на альті, віолончелі або контрабасі. Саме тому, очевидно, п'єса стала більш поширеною в альтовій версії.

Нестандартно Р. Кларк підходить і до вирішення фортепіанної партії даного твору. Їй властиве «полярне» регістрове розміщення, коли права рука піаніста грає у регістрі, розташованому вище другої октави, а ліва – у контроктаві, як це можна побачити у перших 9-ти тактах мініатюри. У тактах 10–20 композиторка доручає фортепіано проведення теми в унісон через октаву. Все це надає інструмента дещо холодного, подібного до ксилофону звучання. Від самого початку п'єси Р. Кларк користується своїм улюбленим прийомом

– розташуванням альтової партії у проміжному регістрі, в буквальному сенсі «між» правою та лівою руками піаніста, ніби всередині потоку звучання. Наразі це дозволяє не просто злитися лініям обох тембрів, а взагалі створює відчуття гри якимось новим, монолітним екзотичним інструментом.

«Китайська головоломка» написана у формі, наближеній до простої тричастинної. Хоча таке визначення є досить відносним, оскільки композиція заснована на постійному проведенні єдиної теми, практично без змін. Середній розділ (такти 10–21) утворюється на основі передачі теми від альту до фортепіано та шляхом певної фактурно-регістрової динамізації – появи акордів у альтових підголосках та переході альтового голосу у високий регістр у тактах 17–20, із застосуванням прийому «glissando».

Взагалі, дана п'єса утворює своєрідний ефект культурологічного «гіпнозу», ніби дійсно переносячи слухача на короткий час у світ Сходу, туди, де музика як складова певного духовно-релігійного чи іншого за призначенням дійства нерідко використовується як засіб введення людини у подібний стан.

**Пасакалія на старовинну англійську тему (1941)** стоїть окремо від інших альтових творів композиторки. Вона виділяється своєю трагічністю, що у певній мірі продиктовано самим жанром та обставинами створення. Твір був написаний під час Другої світової війни, коли Р. Кларк, як і багато її колег, опинилася у вимушеній еміграції в Америці, повністю відірвана від батьківщини. Тут вперше серед альтових творів композиторки проявилися неокласичні тенденції, які спираються на музичну традицію англійського бароко. Тематично твір заснований на Гімні №153 зі знаменитого зібрання старовинних нотних манускриптів «English Hymnal», укладеного під керівництвом Р. Воан-Вільямса, лідера англійського музичного неокласицизму. Авторство цього гімну приписується відомому британському композитору XVI ст. Томасу Таллісу. З боку Р. Кларк використання старовинної мелодії – це своєрідна спроба знайти порятунок від хаосу війни у зверненні до «заспокійливої» творчості старих майстрів. Як бачимо, в даній композиторській практиці

Р. Кларк приблизно на десятиліття випереджає Б. Бріттена з його «Lachrymae» – і в плані спрямування провідної художньої ідеї, і у виборі альту на заглавну роль.

Існує версія, згідно якої «Пасакалія» могла бути написана спеціально для концерту пам'яті Френка Бріджа, який помер у 1941 р. (зрештою Р. Кларк взяла у ньому участь як виконавиця альтової партії у Струнному секстеті авторства покійного композитора).

Є також декілька версій щодо того, кому присвячений твір (в нотах зазначено «to V. V.»). Сама композиторка говорила, що це були ініціали її племінниці. Та, своєї черги, цього факту не заперечувала, але й не висловлювала абсолютної впевненості в тому, що «Пасакалію» дійсно було присвячено саме їй. Також існує закономірна й більш версія, що ініціали «V. V.» належать Б. Бріттену. З огляду на розмаїття цих та інших припущень видається цікавою наступна думка дослідниці Л. Кертіс: «Якщо вона писала її просто як відповідь на смерть Бріджа, можливо, що вона позначила її прізвиськом своєї племінниці, яке приваблювало інші «Б», що на той час знаходилися у її свідомості: Френк Брідж, її Батьківщина – Британія та Бенджамін Бріттен, як символ наступного покоління композиторів Британії та майбутнє англійської музики – щоб це не було» [169, с. 35].

У плані форми «Пасакалія» традиційно являє собою варіації на *basso ostinato*. Тема викладається у перших десяти тактах. Постійний рух чвертками та вісімками створює відчуття траурної ходи. Скорботний характер музики підсилюється тональністю *c-moll*, «підфарбованою» дорійським ладом, але ця скорбота має доволі стриманий, суто англійський характер. На зв'язок з традиціями бароко вказує також активне використання гамоподібних мелодичних рухів. Варіації структурно не відокремлюються, а плавно переходять одна в одну, що сприяє цілісності сприйняття твору. Р. Кларк вкотре максимально використовує виражальні можливості альту, проводячи тему у всіх регістрах, застосовуючи подвійні ноти та акорди та досягаючи тим самим не-

обхідної для обраного художнього образу щільності викладу. Фортепіанний супровід нагадує звучання органу, а часом навіть оркестру. Взагалі, оркестральність є яскравою та багато в чому несподіваною рисою даного твору.

**Мініатюра «I'll bid my heart be still» (1944)**<sup>70</sup> – це останній альтовий твір Р. Кларк і передостанній у її творчому доробку взагалі. По-суті, він являє собою обробку оригінальної мелодії шотландської пісні. Риса, яка об'єднує всі проаналізовані твори – максимальне використання потенційних можливостей початкового й доволі лаконічного інтонаційного матеріалу – найяскравіше проявилася саме в цій, останній альтовій мініатюрі Р. Кларк. Партія альту тут являє собою постійне й майже незмінне повторення мелодії пісні. Натомість рушійна сила розвитку належить фортепіанній партії, незважаючи на те, що вона не є тематично самостійною, будучи утвореною на основі виокремлення мотивів з лінії альтової партії. Таке співвідношення інструментів виглядає доволі символічним з огляду на поточний біографічний контекст, адже фактично завершуючи цим твором музичну кар'єру, Р. Кларк збиралася подальше життя повністю присвятити своєму чоловіку, який був піаністом. З приводу іншої «символічності» – тієї, яку закладено у назві цього твору, цікаву думку знаходимо у Г. Люса: «У даному випадку вона просить заспокоїтися не тільки своє серце, але й перо» [193, с. 22].

У гармонічному плані мініатюри слід відзначити тяжіння до діатоніки, яке вперше зустрічається серед альтових п'єс, проаналізованих в даному підрозділі. Символічним є і те, що твір закінчується на мажорній ноті: при основній тональності a-moll – це тризвук D-dur, який звучить особливо просвітлено. Взагалі, два останніх альтових твори композиторки – «Пасакалія» та розглянута вище п'єса «I'll bid my heart be still» – стали яскравим прикладом чіткої тенденції композиторів ХХ ст. до більшої ясності та кристалізації музичної мови, що до них вони вдаються у своїх заключних опусах, нерідко звер-

---

<sup>70</sup> «Благатиму, аби моє серце заспокоїлось».



таючись при цьому до художньої спадщини попередніх епох як до уособлення «вічних істин».

Незважаючи на самодостатню й високу художню цінність, яку являють собою проаналізовані альтові мініатюри Р. Кларк, сьогодні вони доволі рідко звучать зі світової концертної естради. Прикро, що у випадку з українською альтовою естрадою цього не відбувається взагалі. Безсумнівно, що активне залучення мініатюр Р. Кларк (як і її Сонати для альту й фортепіано) до концертного репертуару сучасних альтистів сприятиме частковому задоволенню нової професійної потреби – його урізноманітнення та культурно-історичного «поглиблення» шляхом відкриття нових шарів представництва, як персональних, так і жанрових. З іншого боку, популяризація даних творів сприятиме відродженню несправедливо забутого імені талановитої англійської композиторки першої половини ХХ ст. та приверненню уваги до інших змістовних сфер її чималого творчого доробку.

### **3.3. Альтовий концерт як одна з універсальї інструментальної творчості Пауля Гіндеміта**

«Сьогодні музика П. Гіндеміта виконується всюди, в усіх країнах світу, де існує інтенсивне музичне життя з оперними театрами, симфонічними оркестрами, камерними інструменталістами та співаками. Вивчення та виконання музики Гіндеміта скрізь увійшло до учбових планів середніх та вищих музичних шкіл і консерваторій. Важко знайти хоча б одну з країн цивілізованого світу, яка могла би бути винятком у цьому сенсі» [80, с. 338 – 339]. Наведена думка провідних дослідниць творчості композитора О. Леонтєвої та Т. Левої красномовно свідчить про грандіозний творчий масштаб композитора, справедливо визнаного одним із лідерів світової музичної культури ХХ ст.

Разом із тим, композиція була далеко не єдиною сферою багатогранної артистичної діяльності Пауля Гіндеміта – справжнього музичного титана

своєї епохи (1895–1963). До широкого кола його інтересів також входили теорія музики, диригування, педагогічна робота, сфера домашнього і любительського музикування. Вражаючим є і перелік музичних інструментів, грою на яких він володів професійно. До нього, зокрема, входила ціла група струнно-смичкових інструментів, а саме скрипка, альт, віолончель, віоля д'амур і контрабас, а також фортепіано, ряд духових інструментів та ударні. Безпрецедентно-широкий спектр інструментального «кругозору» П. Гіндеміта як виконавця був спричинений у першу чергу важливою особливістю його композиторського підходу, котрий полягав в активному вивченні звучання інструментів оркестру не тільки у теорії, але й на практиці. Зазначимо, що у власній педагогічній діяльності він прищеплював аналогічний підхід до засвоєння засад інструментавання і своїм студентам.

Деякими з вищеназваних музичних інструментів П. Гіндеміт володів на рівні, достатньому лише для того, аби виконувати оркестрові партії у своїх творах. Натомість його виконавський рівень скрипаля та альтиста був не просто високопрофесійним, але сягав найвищої, віртуозної «позначки». З-поміж цих двох інструментів, починаючи від певного біографічного моменту, а точніше – з кінця 1910-х рр., П. Гіндеміт надавав перевагу саме альту<sup>71</sup>. Цей інструмент на довгий час став для нього потужним засобом виконавського, власне, «музикантського» самовираження та, що є ще більш важливим у контексті даного дослідження, авторського, себто композиторського вислову.

Широко відомо та навіть аксіоматично, що **композиторська творчість П. Гіндеміта у сфері альтової музики** становить ключовий внесок у справу формування сольного альтового репертуару ХХ ст. До базового переліку його творів за участю солюючого альту входять: «Kammermusik №5» (альтовий концерт) для альту та камерного оркестру розширеного складу, «Konzertmusik op. 48» для альту та камерного оркестру розширеного складу, «Концерт для альту з оркестром “Der Schwanendreher”», «Траурна музика»

---

<sup>71</sup> Тут і далі загальні відомості стосовно життєвого та творчого шляху музиканта наводяться, головним чином, за монографією Т. Левої та О. Леонтьєвої «Пауль Гіндеміт: Життя та творчість [80].

для альту та струнного оркестру, три сонати для альту і фортепіано, чотири сонати для альту-соло. Крім того, перу композитора належать різноманітні інструментальні дуети та тріо за участю альту<sup>72</sup>. Спираючись на традиційні виконавські прийоми та різновиди інструментальної техніки, П. Гіндеміт разом із тим по-сучасному й винятково широко застосовував ресурси альту, у першу чергу тембрально-звукові, що надавало йому можливостей для втілення нових типів музичної образності, здебільшого пов'язаної зі сферою гротеску, а також лірики, моторики, побутової жанровості та навіть трагіки.

Перше знайомство П. Гіндеміта з альтом відбулося ще під час його навчання у приватній консерваторії Хоха (Hoch-Konservatorium) у Франкфурті-на-Майні (1909 – 1915). Тоді, паралельно зі заняттями гри на скрипці у класі видатного педагога Адольфа Ребнера<sup>73</sup>, а також вивченням композиції та диригування, він за рекомендацією того ж таки А. Ребнера починає засвоювати альт, виконуючи партії цього інструмента у різноманітних квартетних та інших камерно-ансамблевих творах. Значні «скрипкові» успіхи молодого П. Гіндеміта сприяли тому, що з 1915 р. він починає працювати на посаді концертмейстера групи перших скрипок Франкфуртського оперного театру. Разом із тим, від того ж часу П. Гіндеміт грає у струнному квартеті, який очолював його педагог, виконуючи спочатку партію другої скрипки, а згодом, із 1919 р. – партію альту. Але пізніше, невдоволений консервативністю творчих поглядів А. Ребнера, разом із віолончелістом Моріцем Франком музикант перейшов до іншого квартету, який був заснований Ліко Амаром (1891–1959) та якому протягом наступних дванадцяти років судилося стати одним із найвідоміших струнних ансамблів Європи, уже під назвою Квартету Амара-Гіндеміта.

<sup>72</sup> З повним переліком творів композитора можна ознайомитися у монографії Т. Н. Лєвої та О. Т. Леонтєвої [80].

<sup>73</sup> Адольф Ребнер (1876–1967) – австрійський скрипаль та альтист. Навчався у Віденській консерваторії у видатного педагога Якоба Грюна, а також у Паризькій консерваторії у класі, де його наставником був знаменитий Мартен П'єр Марсік. Після закінчення навчання А. Ребнер приїхав працювати у Франкфурт, де став концертмейстером оркестру Оперного театру та викладачем класу скрипки у Консерваторії Хоха. Він був відомий як прекрасний «квартетист». У 1933 р. через єврейське походження його було звільнено з консерваторії, а у 1934 р. музикант змушений був виїхати з Німеччини та оселитися у Відні.

Квартет Амара-Гіндеміта вперше зібрався у 1921 р. Партію першої скрипки грав сам іменитий Ліко Амар – концертмейстер оркестру Берлінської філармонії, партію другої – Вальтер Каспар, віолончелі – Моріц Франк. Колектив дав безліч концертів у різних країнах Європи, серед яких Нідерланди, Латвія, Югославія, Італія, Англія, Австрія, звісно ж, і Німеччина. До того ж, у 1927–1929 рр. музиканти двічі побували в СРСР, де П. Гіндеміт, окрім участі у складі квартету, також виступав як соліст. Принагідно відзначимо, що під час однієї з цих поїздок колектив загравав концерт і у Києві, в тогочасному приміщенні Оперного театру<sup>74</sup>. Квартет Амара-Гіндеміта був постійним учасником Донауешингенського фестивалю, у рамках якого його музиканти представили багато прем'єрних виконань не тільки творів самого П. Гіндеміта, але й численних композиторів-сучасників. Зазначимо, що саме участь у діяльності цього колективу сприяла стійкому визнанню П. Гіндеміта-альтиста на міжнародних теренах.

Після припинення існування квартету Амара-Гіндеміта у 1929 р. П. Гіндеміт організував концертне струнне тріо. Крім того, він продовжував активні виступи як соліст<sup>75</sup>. До його репертуару передусім входили власні твори (зазначимо, що П. Гіндеміт був першим виконавцем усіх своїх альтових опусів, що безумовно сприяло його затвердженню в статусі провідного європейського композитора-альтиста). Також він був першим виконавцем альтових творів ряду сучасних композиторів, серед яких розглянутий у Другому розділі дисертації Концерт для альту з оркестром В. Волтона та Концерт №1 для альту з оркестром Д. Мійо. Серед іншого, П. Гіндеміт нерідко виступав у концертах з виконанням сольних альтових партій у двох найбільш «презентаційних» творах класико-романтичного репертуару – програмній

---

<sup>74</sup> Під час другого приїзду в СРСР у програмах колективу були представлені Другий та Третій квартали композитора та його ж Тріо ор. 34. Як соліст П. Гіндеміт виступав з власною «Kammermusik №5» (диригент – М. Малько). Дана інформація наводиться за статтею сучасної російської музикознавиці М. Долгової [42].

<sup>75</sup> Перший виступ П. Гіндеміта у ролі соліста-альтиста відбувся ще 2 червня 1919 р. у Франкфурті, з виконанням власної Альтової сонати ор. 11.

симфонії Г. Берліоза «Гарольд в Італії» і Концертній симфонії В. А. Моцарта для скрипки та альту.

У своїй виконавській практиці музикант **користувався двома альтами**. У 1920-тих рр.. він часто послуговувався інструментом сучасного йому франкфуртського скрипкового майстра Е. Шпренгера, який мав не надто рекордну довжину корпусу 400 мм, але, разом із тим, вирізнявся потужністю звучання. Втім, його улюбленим був інший альт, старовинний італійський інструмент невідомого майстра Міланської школи, який мав корпус 422 мм задовжки<sup>76</sup>.

Варто наголосити, що на противагу теперішнім музикантам, вихованим ледь не у буквальному сенсі на засадах «гіндемітівського культу» (принаймні, у країнах Заходу) сольна діяльність П. Гіндеміта-альтиста **сприймалася його сучасниками неоднозначно**. Так, скажімо, відомий російський диригент М. Малько після прослуховування у 1932 р. у Берліні «Гарольда в Італії» у виконанні П. Гіндеміта під управлінням В. Фуртвенглера писав із захопленням: «Я чув оце тепер у Берліні Фуртвенглера разом із Гіндемітом та вперше у житті дістав задоволення від Берліоза... Чудово грали у Берліні» [87, с. 244 – 245]. Однак, траплялись і досить негативні відгуки. Зокрема, колеги і головні конкуренти музиканта по сцені, В. Борисовський і В. Пріроуз, характеризували виконавську манеру П. Гіндеміта як суху, холодну та мало емоційну. Інший «суперник», Л. Тертіс, взагалі не вважав П. Гіндеміта видатним артистом, хоча й не заперечував його високий технічний рівень. За приклад наведемо конкретний відгук критично налаштованого Л. Тертіса щодо прем'єрного виконання німецьким колегою Альтового концерту В. Волтона у 1929 р.: «Я відчув велике розчарування від його гри. Ноти, звичайно, були всі на місці, але звук був холодним та неприємним, а інструмент, на якому він грав, взагалі не заслуговував назви «альт», оскільки був надто маленьким» [175, с. 15].

---

<sup>76</sup> Інформація наводиться за монографією С. П. Понятовського «Історія альтового мистецтва» [108, с. 158].

Як уже припускалося, головна причина появи подібних негативних відгуків полягала у тому, що з огляду на надто широке коло інтересів та велику кількість концертних виступів (до 20 на місяць!) П. Гіндеміт просто фізично не мав змоги систематично вправлятися в грі на інструменті. Також цілком ймовірно, що на його виконавській манері позначилися та залишили специфічний відбиток притаманні його творчому почерку певний конструктивізм і прагматизм у поєднанні з суто німецькою зовнішньою сухістю, що не завжди подобалося його більш емоційним колегам – представникам російської (радянської) та англійської виконавських традицій. Взагалі ж, на нашу думку, пріоритети П. Гіндеміта-альтиста були спрямовані здебільшого на виконання власної музики, яка вимагала застосування індивідуальних, доволі специфічних художніх прийомів, тому, граючи твори інших композиторів, він не завжди встигав вчасно переключатися на інший стилістичний «регістр».

Зазначимо, що величезний виконавський досвід П. Гіндеміта мав неабиякий вплив на **технологічний бік облаштування** його альтових творів. Сучасна виконавська практика засвідчує, що з точки зору технології, тобто специфічних параметрів виконання, вони є доволі зручними, незважаючи на нерідку позірну «складність» хіндемітівських нотних текстів. Серед іншого підкреслимо, що первинна технологічна зручність великою мірою зумовлює подальше концертне життя твору, зокрема регулярність його виконання та дотримання стабільних позицій у концертному репертуарі.

З-поміж чотирьох масштабних творів, написаних П. Гіндемітом для альту з оркестром, три твори – «Kammermusik №5», «Konzertmusik op. 48» та Концерт для альту з оркестром «Der Schwanendreher» – є, по суті, альтовими концертами, втім представленими у різних модерністських трансформаціях цього жанру. Про **вагоме значення жанру концерту** у творчості композитора авторки широко відомої радянської монографії О. Леонтьєва та Т. Левая відгукувались наступним чином: «Гіндеміт написав велику кількість творів для різних інструментальних складів, у назві яких так чи інакше фігурує сло-

во “концерт”. Їх достатньо багато і вони утворюють, у сутності, фундамент гіндемітівської творчості. З ними пов’язано і багато визначних віх його еволюції» [80, с. 237].

Саме тому у межах даного підрозділу було вирішено зосередитись на трьох вищезазначених творах. Кожен із них дійсно являє собою певну «віху» у процесі еволюції індивідуального стилю композитора, у загальножанровому еволюційному процесі, й, що для нас дуже важливо – в музично-історичному процесі подальшого затвердження солюючого альта.

### 3.3.1. «Kammermusik №5» Пауля Гіндеміта в контексті неокласичного стильового руху

Добре відомо, що 1920-ті роки були визначальними у становленні творчої особистості П. Гіндеміта та формуванні його індивідуального композиторського стилю, головні вектори якого намічаються саме в цей період. На початку цього десятиліття П. Гіндеміт вже мав за плечима завершену консерваторську освіту, здобуту в одному з кращих європейських вищих закладів, накопичив вагомий виконавський досвід скрипаля та альтиста, зробив перші й вельми помітні кроки як композитор. Його ім’я поступово набуває поширення в провідних артистичних колах Німеччини, і не тільки.

Затятий анти романтизм і протест проти консервативного академізму, закладені в ідейно-естетичному змісті багатьох опусів композитора цього періоду, сприяє тому, що нерідко їх прем’єрні виконання супроводжуються палкими суперечками – особливо це стосується ранньої оперної творчості митця. Своєрідним викликом традиціям академізму стають і деякі інструментальні твори молодого П. Гіндеміта, на зразок «Сюїти для фортепіано “1922”», вирішеної у відверто урбаністичному стилістичному ключі. Активна участь у роботі «Фестивалю сучасної музики» у Донауешингені у потрійній ролі ініціатора, автора та виконавця сприяла значному розширенню художніх горизонтів музиканта та розвитку його непересічних організаторських якостей.

Крім того, фестиваль дав йому прекрасну можливість апробації власних композиторських задумів. 1927 рік становить особливо важливий етап у творчій біографії П. Гіндеміта як момент остаточного офіційного визнання – його запрошують до викладання у Вищій школі музики у Берліні.

Перші опуси композитора кінця 1910-х рр. закономірно несуть на собі відбиток минулого, ознаки стилю пізньоромантичної епохи. Зокрема, доволі відчутним у творах композитора-початківця є вплив музики Й. Брамса та М. Рegera. Натомість творчість початку 1920-х рр. вже тяжіє до експресіонізму, який був одним із найактуальніших стильових явищ європейської музичної культури доби модернізму, особливо ж німецької. Опері П. Гіндеміта «Убивця – надія жінок» (1919), «Свята Сусанна» (1922), «Кардільяк» (1926), «Новини дня» (1929) шокують німецьку публіку, перш за все, своїми нестандартними сюжетами та жорсткістю музичної мови, викликаючи гучні прем'єрні скандали і подальші напружені дискусії в пресі.

Але починаючи з 1922–1923-го рр. намічається рішуча зміна стильового курсу композитора – віднині саме установка на неокласицизм відіграватиме провідну роль у його творах. За допомогою принципів неокласицизму П. Гіндеміт (як і інші композитори, котрі звернулися до цього стильового явища) намагався подолати наслідки естетичної кризи пізнього романтизму, що, серед іншого, полягала у втраті художньої актуальності та відриві від сучасних культурних запитів. Це відбувалося шляхом звернення до спадщини барокової доби і поєднання певних барокових засад із новітніми художніми образами та виражальними засобами. Для П. Гіндеміта початком цього етапу став знаменитий «духовно-християнський» вокальний цикл на слова Р. М. Рільке, на що вказують і О. Леонтєва з Т. Лєвою: «У постійній творчій полеміці з пізнім романтизмом П. Гіндеміт формував свій власний стиль, одним із перших та найбільш характерних зразків якого був вокальний цикл “Життя Марії”» [80, с. 56]. Символічне звернення до поширеного релігійного сюжету та знакового образу Святої Діви продемонструвало тяжіння компози-



тора до вічних цінностей, бажання утвердження етичного ідеалу, який він пов'язував із релігійно-моральними понятійними категоріями.

Але справжньою ідейною, стильовою та жанровою «лабораторією» у справі засвоєння принципів неокласицизму для митця стала вражаюча за масштабом та новаторським змістом серія з семи інструментальних циклів для різних камерних складів під загальною назвою «Kammermusik», які створювалися в період із 1922-го по 1927-й рр.

На думку всіх без винятку критиків і дослідників, дані цикли відчутно нагадують барокові Concerti Grossi. Для П. Гіндеміта досвід роботи із серією став переосмисленням цього показового старовинного жанру (головним чином, моделі Й. С. Баха, представленої у Бранденбурзьких концертах), його осучаснення, в тому числі шляхом застосування виражальних прийомів із гротескового художнього арсеналу та продукування жорстких урбаністичних звучань.

Важливе значення для спільного художнього вигляду серії має **альтова «Kammermusik №5 (альтовий концерт) для альт-соло та камерного оркестру розширеного складу ор. 36 №4»**. Цей чотиричастинний цикл був створений влітку вищезгаданого етапного 1927 року, перед від'їздом композитора з Франкфурта до Берліну. Показово, що митець присвятив його своєму консерваторському педагогу з композиції Арнольду Мендельсону. Твір вперше був виконаний самим автором вже у Берліні 3 листопада 1927 р. у супроводі оркестру під управлінням Отто Клемперера. Вдруге П. Гіндеміт грав свій твір 30 грудня 1929 р. у Великому залі Ленінградської філармонії, під час повторного візиту квартету Амара-Гіндеміта у СРСР.

**Інструментальний склад «Kammermusik №5»**, крім солюючого альту, включає в себе флейту, гобой, кларнет in Es, кларнет in B, бас-кларнет, 2 фаготи, контрафагот, валторну in F, 2 труби in C, 2 тромбони, тубу, 4 віолончелі, 4 контрабаси. Вкрай важливо підкреслити, що всі названі інструменти об'єднані у три окремих концертуючих групи – дерев'яні духові,

мідні духові та струнні інструменти (які, нерідко у поєднанні з низькими дерев'яними та мідними, виконують функцію «осучасненого» *basso continuo*). Водночас відзначимо, що фронтальне співставлення різних тембрових груп – це один із найважливіших драматургічних принципів жанру *concerto grosso*, успадкованих П. Гіндемітом. Даний принцип, зокрема, дає змогу композитору посилити тембровий контраст між тематичними вступами голосів у поліфонічних фрагментах, задля підкреслення автономної лінеарності кожного з них у загальній оркестровій тканині, або ж посилити гротесковий ефект у певних епізодах (для цього, наприклад, застосовуючи мідні духові інструменти у поєднанні з альтом). Також зауважимо, що найактивніший блок дерев'яних та мідних духових інструментів представлено тут у вельми незвичному, з точки зору класичної оркестрової традиції, ансамблі контрафаготу, туби і тромбонів, з низьким, достатньо грубим й обтяженим (особливо у тромбонів та туби) звучанням. Тож можна сміливо стверджувати, що комбінація «груповий тембровий контраст» + «нова темброва якість» стає для П. Гіндеміта одним із засобів надання старовинним бароковим формам нового художнього життя.

Нестандартним є також і **склад струнної групи «Kammermusik №5»**, представленої в радикально «урізаному» вигляді – без перших та других скрипок і альтів. П. Гіндеміт і пізніше буде звертатися до цього прийому в ході створення музики для альту з оркестром, а саме у своїй «Konzertmusik op. 48» та в альтовому концерті «Der Schwanendreher». Однак даний прийом не є суто гіндемітівським «ноу хау». Зокрема, можемо згадати Бранденбурзький концерт № 6 з двома солюючими альтами Й. С. Баха, який, цілком ймовірно, і послужив для композитора основним прикладом. Однією з причин подібного рішення, вочевидь, є задача якомога ефективніше виділити альтовий голос із загального масиву струнної групи. Інша причина, на нашу думку, полягає у свідомій та принциповій відмові композитора від шаблонного інструментально-оркестрового мислення. Серія «Kammermusik» для

нього стала безцінним досвідом інструментовки нового типу, у межах якого відбувався пошук варіантів «типового» звукового образу оркестру ХХ ст. – нерідко достатньо різкого та кострубатого.

Добре вивчивши на практиці особливості звучання кожного інструмента, композитор мислив нову музику одразу тембрально, тож якщо, на засадах експерименту, перекласти його цикли «Kammermusik» на інший склад оркестру, або перевести у фортепіанний клавір, вони втратять майже весь свій колорит і навіть інтонаційний сенс. Тому є правомірним тлумачити описаний нестандартний оркестровий склад П. Гіндеміта (аналоги якого мають місце і в інших творах серії) як послідовний та успішний експеримент молодого митця, котрий шукав нових оркестрових фарб, піддаючи сумніву традиційні методи оркестровки, що не були придатними донести до слухача потрібні йому образи.

**Альтова партія «Kammermusik №5»**, звісно, теж має свою специфіку. Зокрема, під час прослуховування або програвання твору важко не звернути увагу на те, що альт майже постійно «перебуває» у верхньому регістрі, якому від природи інструмента властиве надто інтенсивне, а місцями навіть різке та крикливе звучання. Зазначимо, що не лише П. Гіндеміт, а і багато інших композиторів ХХ ст. часто і залюбки використовували верхній регістр інструмента, про що, зокрема, свідчать вже проаналізовані у нашому дослідженні твори (концерти для альту з оркестром В. Волтона, Б. Бартока та С. Форсайта). Основна причина подібного підходу, на нашу думку, полягає у тому, що на той час європейські альтисти суттєво «виросли» в технічному плані, внаслідок чого розширився робочий діапазон сольного звучання інструмента. Відповідно до другої причини, зріс кількісний склад акомпануючих їм оркестрів, до того ж і концертні зали стали значно об'ємнішими, тож необхідно було додати більше звуку солісту. Найпростіший для композиторів шлях – дати заграти альту на «ля» струні.

Проте слід зауважити, що високий і досить пронизливий регістр альту, на наш погляд, використовується П. Гіндемітом не тільки автоматично, тобто в руслі загальної тенденції, а передусім креативно: задля створення особливого художнього образу трагікомічної природи. Адже, аналізуючи супутню творчість композитора, особливо періоду 1920-х рр., можемо відзначити його схильність до втілення різних граней комічного – пародії, гротеску, іронії, – а часом і до своєрідного «музичного хуліганства» (яскравими прикладами якого є його твір «Militärminimach» для струнного квартету або ж «Увертюра до опери “Летючий голландець”, як її виконує поганий курортний оркестр о сьомій ранку з листа біля фонтану»). У повній мірі це стосується і «серйозної» серії «Kammermusik».

**Пародійність** є одним із ключових смислових елементів даного твору. Об'єктом пародії, вочевидь, стає постать інструменталіста-віртуоза доби романтизму, як персонажа, що належить до «невідворотно-минулого». У його ролі здебільшого виступає саме альтовий інструментальний голос. П. Гіндеміт досягає такого образно-смислового ефекту за допомогою своєрідних міні-каденцій, які присутні у кожній частині циклу й відкрито демонструють так звану «віртуозність заради віртуозності», що майже завжди позбавлена самостійного інтонаційного наповнення. Таким чином, антиромантизм П. Гіндеміта – це не лише відмова від певних шаблонних романтичних прийомів, але й їх планомірне пародіювання з метою донесення певних актуальних художньо-естетичних «сигналів».

У цілому ж, солюючий альт у циклі «Kammermusik №5» позиціонується радше як один із яскравих учасників загального ансамблю солістів, аніж як абсолютний лідер. Незважаючи на авторську ремарку «bratschen-konzert» (альтовий концерт), яка входить удовгу офіційну назву твору, «Kammermusik №5» не є повноцінним альтовим концертом у буквальному жанровому розумінні. Альт, у першу чергу, постає носієм *нейтральної віртуозності*, його лі-

дерство» та драматургічна самостійність значно обмежені композиторською волею та виявляються, головним чином, лише у вищезгаданих каденціях.

Перша частина твору «Schnelle Halbe» («У швидкому русі») – оркестрова токата, в основу якої покладено старовинну концертну форму<sup>77</sup>. Це справжній осередок, можна навіть сказати, епіцентр стихійно утвореного, але механістичного й доволі агресивного звукового руху. Композитор доручає ритмічну пульсацію четвертними тривалостями групі мідних духових інструментів (хоча зазвичай у часи бароко та класицизму ця функція належала середнім та нижнім голосам струнних), і це створює відчуття штучної переобтяженості оркестрового акомпанементу та підсилює загальну урбаністичну «неоковирність» звукового потоку.

Друга частина твору – «Langsam» («Повільно») – є осередком лірико-філософської образності циклу, а також свого роду «острівцем безпеки» відносно попередніх «шуму та метушні». Засурдинене звучання струнних у її крайніх розділах, домінування нюансу «р», повне виключення мідної групи сприяють створенню ефекту «приглушеного» оркестру, що дає змогу яскравіше виділити альтову мелодичну лінію.

Третя частина – «Mäßig schnell» («Помірно швидко») – з точки зору фактурно-композиційного рішення являє собою скерцозне фугато, яке сприймається як зв'язка-інтермедія між другою частиною та фіналом. Зазначимо, що поліфонія є одним із найважливіших композиційних та навіть архітектонічних елементів цілої серії «Kammermusik», як і взагалі творчості композитора (що також надзвичайно зближувало П. Гіндеміта з Й. С. Бахом) та ключовим інструментом у розбудові його музичних форм. «Поліфонія як метод мислення пронизує музичну тканину творів Гіндеміта як у малих, так й у великих масштабах. Новий ступінь емансипації голосів, діяльне контрапунктичне комбінування матеріалу, прийоми тематичних збільшень та зменшень,

---

<sup>77</sup> За Л. Мазелем така форма є типовою, зокрема, для перших частин інструментальних концертів Й. С. Баха. Для неї характерне чергування багаторазових повторень основної теми (рітурнеля) з достатньо розгорнутими інтермедіями. Також вона поєднує у собі риси фуги та рондо [85, с. 433].

дзеркальних обернень та кребсів, закони будівельної симетрії та суворої лінеарної логіки – все це становить норму стилю Гіндеміта незалежно від жанру або “сюжету” музичного твору», – зазначають Т. Левая та О. Леонтьєва [80, с. 230].

Четверту, заключну частину циклу представляють «Variante eines Militärmarsches», або так звані «Варіації на баварський військовий марш». Вона є найбільш «хуліганською» з усіх, і заслуга альтя в цьому провокативному дійстві є чималою. В умовному програмному сценарії фіналу чітко вгадуються два інструментальних персонажі – оркестр, який постійно відтворює «недоторкану» тему маршу в туттійному викладенні, та альт, який у своїх сольних епізодах намагається цю тему дестабілізувати тонально<sup>78</sup>, ритмічно й, відповідно, образно. Починаючи від 50-го такту в партії соліста розгортається каденція, заснована на загальних формах мелодичного руху й не пов’язана з основною темою маршу. Вочевидь, її витoki містяться в альтовій партії попередньої частини твору (із 38-го такту і до кінця). Ця каденція, мало того, що аж ніяк не співвідноситься з оркестровою темою маршу, ще й розхитує «саму себе» зсередини, чому сприяють тріольні ритмічні фігури, які постійно включаються в загальний дуольний рух, а також акценти, які композитор розміщує переважно на слабких долях такту.

Пізніше тема маршу поступово відновлюється в оркестровій партії і звучить вже разом із партією соліста, який все одно вперто продовжує демонструвати попередні музичні «фокуси», але тепер принаймні в організованому ритмі. Наприкінці частини і тема маршу, і відокремлений матеріал сольної партії поступово йдуть на спад, як динамічний, так і темповий. Втім, соліст тримається довше за всіх, закінчуючи свій останній пасаж у нюансі «р» на оркестровій педалі.

---

<sup>78</sup> Четверта частина «Kammermusik №5» є єдиною частиною у даному творі, текст якої містить ключові знаки, що вказують на тональність В-dur. Втім, головним “носієм тональності” швидше виступає оркестр у своїх проведеннях теми маршу. Натомість альт у власних сольних епізодах всіляко її хроматизує, а згодом узагалі виходить за її межі.

З усіх чотирьох частин циклу фінал є найбільш гротесковим, відверто пародійним та, що найважливіше, інтонаційно найменш пов'язаним із стилістикою старовинної музики. Важко не помітити, що його образне наповнення є певною мірою автобіографічним, адже П. Гіндеміт особисто пройшов Першу світову війну як армійський музикант, виконуючи партію ударних інструментів у військовому оркестрі, що зумовило його подальше несприйняття всього, що пов'язано з армією та війною. Відлуння цього вимушеного і стражданого «пацифізму», на нашу думку, і складає основу ідейно-образного змісту даної частини.

Намагання передати у музиці смислову, зокрема етичну, неоднозначність, хиткість, строкатість, викривленість повоєнного, чи то пак, міжвоєнного й водночас передвоєнного навколишнього світу зумовило появу та неухильне посилення елементів гротеску в тогочасній європейській музиці. Цей образний компонент, своєї черги, передбачає порушення класичного балансу інших образних елементів, поєднання того, що раніше в принципі не підлягало поєднанню: прекрасного та потворного, трагічного та комічного, фантастичного (фантазійного) та реального (документального). Композитори ХХ ст., починаючи, очевидно, від Г. Малера, активно використовували цей потужний ресурс у своїй творчості. «Kammermusik №5» П. Гіндеміта є тому яскравим прикладом. Втім, гіндемітівський гротеск, на відміну від, скажімо, гротеску Д. Шостаковича, має більш позитивне смислове забарвлення (можливо, не стільки позитивне, скільки оптимістичне). Взагалі, як стверджують біографи, П. Гіндеміту було властиве оптимістичне світосприйняття. Незважаючи на доволі непросте життя, у якому мали місце і грізні світоглядні розчарування, й політичні переслідування, й вимушена еміграція (хоча навіть в Америці він зміг повністю реалізувати та репрезентувати свій талант, ставши одним із найуспішніших емігрантів другої хвилі), в його музиці рідко зустрічається безпосереднє відбиття власних драматичних життєвих колізій.

Натомість серія «Kammermusik», а надто ж «Kammermusik №5», є спробою об'єктивно відобразити у незвичних звукових комбінаціях нові реалії європейського культурного буття, пристосовуючи для цього традиційні, випробувані часом художньо-музичні форми. Разом із тим, твір є також результатом намагання композитора об'єктивно відобразити відчуття напруги, певною мірою навіть тривоги тогочасної людини, яка змушена пристосовуватися до цього нового життя, до незвичного, відтепер значною мірою навіть ворожого їй навколишнього світу.

### 3.3.2. Konzertmusik op. 48: поворот до французьких інтонаційних джерел

1930-й рік відзначений черговим витком стрімкого розвитку концертного жанру в інструментальній творчості П. Гіндеміта. Це яскраво засвідчила поява нової авторської серії творів, об'єднаних новою ж назвою «Konzertmusik» («Концертна музика»). Серед них постали «Konzertmusik для фортепіано, мідних та двох арф op. 49» та «Konzertmusik для струнних та мідних op. 50» (ще один варіант назви цього твору – «Бостонська симфонія»). Відкриває ж дану серію «Konzertmusik op. 48» для альту та камерного оркестру розширеного складу, яка стала другим альтовим твором концертного жанру після «Kammermusik №5» у загальній жанровій площині музики німецького композитора.

Цікавими є його **передісторія та зв'язок із попереднім циклом**. Перше виконання альтової «Konzertmusik» відбулося 28 березня 1930 р. в Гамбурзі (П. Гіндеміт – альт, диригент – В. Фуртвенглер). Твір присвячений Даріусу Мійо та його дружині Мадлен, з якими композитор підтримував дружні стосунки. Крім того, це був своєрідний музичний «жест у відповідь», адже за рік до того, у 1929-му, Д. Мійо присвятив німецькому композитору свій Концерт для альту з оркестром №1, прем'єру якого з успіхом здійснив адресат



присвяти<sup>79</sup>. «Konzertmusik op. 48» є логічним продовженням жанрових та стилістичних напрацювань «Kammermusik №5». На перший погляд, вони навіть подібні між собою, тож цілком очевидним є факт, що саме «Kammermusik №5» у даному випадку слугувала для композитора вихідною моделлю інструментального циклу. Разом із тим, в образному складі «Konzertmusik op. 48» майже відсутня агресивність, «колочість» у подачі матеріалу, яка мала місце у попередньому циклі. Тут відчувається, що П. Гіндеміт як митець «подорослішав», став більш зрілим та поміркованим. Крім того, на характер музики даного твору, безумовно, вплинула постать французького адресата – Д. Мійо, а надто репрезентовані ним культурна атмосфера та національні традиції. Дійсно, у «Konzertmusik op. 48», «... найграційнішому та найбільш “легковажному” творі Гіндеміта» [80, с. 240], відчувається справжній паризький шарм, суто французька святковість та піднесеність світосприйняття. Композитор неначе запрошує нас до прогулянки Парижем початку 1930-х рр. з його особливими звуковими принадами – мелодіями кабаре та мюзік-холлів, різноманітними ресторанними та джазовими оркестрами. Властиве не тільки паризькій, а загалом французькій музичній культурі тяжіння до пісенності, так тонко відчуте П. Гіндемітом, зумовило панівну «наспівність» у викладенні музичного матеріалу «Konzertmusik op. 48», що дається взнаки нерідко навіть у «моторних» епізодах.

За словами С. Понятовського, з точки зору індивідуально-стильової еволюції цикли « “Konzertmusik” – це подальший інтенсивний розвиток концертного жанру в творчості композитора. Хоча ці твори й мають спільні риси з більш ранніми за часом написання Камерними концертами, тут вже доволі

---

<sup>79</sup> Концерт для альту з оркестром №1 op. 108 Д. Мійо детально проаналізований українським дослідником Д. Гаврильцем [24, 25]. Цей чотиричастинний твір також можна з впевненістю віднести до неокласичного стильового руху. В загальних рисах подібний до вже розглянутої нами «Kammermusik №5» П. Гіндеміта, він так само являє собою яскравий приклад звернення його французького колеги до барокової концертної моделі, її переосмислення та осучаснення. Д. Мійо, як і П. Гіндеміт, активно використовує верхній регістр солюючого альту (який теж, швидше, виступає частиною загального ансамблю солістів) з аналогічних причин. Разом із тим, у даному випадку далось взнаки «скрипкове минуле» композитора. Відтак, звучання альту нерідко буває складно відрізнити від скрипки (адже група перших та других скрипок представлена у партитурі твору як частина загального струнно-смичкового квінтету), особливо ж у поєднанні з нею.

виразно проступають риси зрілості, більш спокійної манери викладу. Солюючий інструмент вже протиставляється оркестру», – зазначає дослідник [108, с. 162 – 163]. Дійсно, в новому альтовому циклі значно рельєфніше проявляється сольне начало, адже у більшості випадків інструмент сприймається не як функційна складова оркестру, а як автономна виконавська одиниця, що знаходиться ніби «над» ним, скоординовуючи усі його дії. Зазначимо, що подібний характер співвідношення соліста та оркестру стає об'єднуючим чинником усієї серії «Konzertmusik».

Уже від самого початку першої з п'яти частин твору – «Lebhaft: Bewegte Halbe» («Жваво: рух половинними»), викладеній у старовинній концертній формі (як і вже знайома нам перша частина «Kammermusik №5»), П. Гіндеміт, з властивим йому гострим почуттям гумору, виказує слухачу головного призвідника колективного музичного дійства, тобто солюючий альт. Його спершу ніби забувають включити до загального музичного руху – цілком органічне початкове оркестрове викладення основної теми рітурнелю змушено «пригальмовується» у 18-19-му тактах на позначці «zurückhalten» («стримувати»), ніби підбираючи забутого десь на залізничному пероні альтиста, та відновлюється у 20-му такті, але відтепер під його (альта) чуйним керівництвом. На нашу думку, музика даної частини відтворює повсякденне звучання великого європейського міста, його напружений, але захоплюючий життєвий ритм. Досить оригінально виглядає і закінчення першої частини циклу – звучання ніби віддаляється від слухача, поступово затихаючи за рахунок динамічного спаду до нюансу «pp» і рівномірного зменшення оркестрового складу. Натомість на передній план виходить наспівне начало, що особливо яскраво виявляється в останніх чотирьох тактах альтової партії, мелодія якої рухається плавно та без очікуваної зупинки (позначка «gleich weiter» в останньому такті перекладається як «продовжувати одразу»), ніби гостинно запрошуючи до продовження, занурення в атмосферу повільної другої частини.

Друга частина твору – «Ruhig gehend» («У спокійному русі») – вже передбачувано (після знайомства із «Kammermusik №5») постає лірико-філософським центром даного циклу. Її характеризують безкінечність і певною мірою текучість розгортання, що супроводжується максимальною виразністю мелодичного руху та наявністю постійного тембрового «плетіння» голосів між собою (як правило, дерев'яних духових вкупі із солюючим альтом).

Утім, величезною експресією, напливом трагізму позначений розділ «Bewegter» («Схвильовано»), коли основна тема частини скандується у туттійному викладенні всього оркестру, до якого згодом приєднується й альт. Його партія поступово переходить у схвильований речитатив-каденцію (ремарка «Frei» – «вільно»). Зауважимо, що у цьому фрагменті П. Гіндеміт постає як надзвичайно тонкий лірик, багато в чому провісник ліризму повільних частин концертів та симфоній Д. Шостаковича, котрий, як відомо, високо цінував концертний стиль свого німецького колеги й у багатьох аспектах оркестрового письма орієнтувався саме на нього.

Третя частина, «Leicht bewegt» («З легкістю»), – це яскрава, феєрична, віртуозна мініатюра, подібна до п'єс типу «Perpetuum mobile». Легка, скерцозна тема дерев'яних духових інструментів всіляко обплітається безперервним потоком віртуозних пасажів солюючого альта. Останні є своєрідним «лакмусовим папірцем» для виявлення рівня технічної підготовки сучасного альтиста та віддалено нагадують одну з найяскравіших сторінок французької інструментальної музики ХІХ ст. – знамениту «Іспаську симфонію» Едуарда Лало (1823 – 1892), створену в 1874 р. (зокрема, її п'яту частину).

У четвертій частині циклу «Konzertmusik op. 48» – «Lebhaft» («Жваво») – гіндемітівський оркестр доволі несподівано трансформується у невеличкий джаз-бенд. На фоні «блукаючого» басу віолончелей та контрабасів солюючий альт та дерев'яні духові інструменти (серед яких головує роль належить гобою) виводять свої квазі-джазові тематичні репліки з характерним пунктирним «кульганням» та загальним синкопованим ритмом. Майже повне ви-

ключення мідної духової групи у складі цієї частині (за винятком двох валторн) дало можливість зробити її звучання максимально пом'якшеним. Основним лідером імпровізованого «джаз-бенду», безперечно, є альт. Найбільш «драйвовим» епізодом даної частини, а можливо і всього твору, постає бездоганно витримана у джазовому дусі альтова каденція у тактах 65–84, що яскраво виділяється специфічною, рваною мелодичною лінією та загострено-дисонантним звучанням.

Фінальна, п'ята частина – «*Sehr lebhaft*» («Дуже жваво») – написана у формі рондо. Вона знову занурює слухача в активний повсякденний рух великого міста, який вже був представлений у першій частині, тільки цього разу більш активний та різкий. У кінці частини чекає несподіванка – свого роду хибне («удаване») закінчення, коли звучання альту завчасно затихає, ніби віддаляючись у просторі, та замовкає за 10 тактів до кінця твору. Але вже за такт потому П. Гіндеміт повертає до життя тему рефрену в її повнокровному викладі, вочевидь для того, щоб поставити остаточну смислову крапку.

У цілому «*Konzertmusik op. 48*» від попередньої альтової «*Kammermusik №5*» відрізняється більш пильною увагою композитора до окремих деталей тексту та більш копітким їх відшліфовуванням (як образним, так і технічним). Водночас, нового, яскравішого вияву тут зазнає суто театральна наочність музичного висловлювання П. Гіндеміта – риса, яка матиме ключове значення для розуміння художнього сенсу наступного альтового концертного циклу.

### 3.3.3. «*Der Schwanendreher*»: повернення до національних витоків

Український дослідник світового та вітчизняного альтового мистецтва Орест Криса, підсумовуючи результати здійсненого ним у рамках дисертаційного дослідження<sup>80</sup> аналізу Концерту для альту з оркестром «*Der*

<sup>80</sup> Криса О. «Альтове мистецтво Києва в контексті європейських традицій» [72].

Schwanendreher» висловився про даний твір наступним чином: «Проаналізований твір відігравав і продовжує відігравати велику роль у процесі розвитку альтового мистецтва. Це один із небагатьох творів для альту такого високого художнього й професійного рівня, оригінальний і у ракурсі композиції» [72, с. 76].

Справді, **місце даного твору** у розмаїтті грандіозної композиторської спадщини П. Гіндеміта та його роль у розвитку світового альтового мистецтва важко переоцінити. Показово, що після нього композитор більше не створюватиме концертів для свого улюбленого інструмента. Та, власне кажучи, у цьому вже і не було потреби, настільки самодостатнім та фундаментальним виявився результат. Почнемо з того, що це фактично перший та єдиний посправжньому повноцінний альтовий концерт митця, в якому солюючий інструмент наділяється усією повнотою лідерських функцій, повністю приковує до себе увагу слухача. У даному аспекті цей твір *принципово* відрізняється від двох попередніх проаналізованих нами альтових партитур композитора зі серій «Kammermusik» та «Konzertmusik», де альт, тією чи іншою мірою, належить до загального інструментального ансамблю. Варто також відзначити, що «Der Schwanendreher» з більшості проаналізованих у даній дисертації творів вигідно вирізняється тим, що зазнав **абсолютного сценічного успіху** ще за життя його творця. П. Гіндеміт особисто неодноразово виконував цей твір як соліст у концертних залах багатьох країн світу. Існує навіть аудіозапис його виконання, здійснений 12 квітня 1939 р. у Бостонському симфонічному залі у супроводі оркестру «Arthur Fiedler's Sinfonietta Orchestra» під управлінням того ж таки Артура Фідлера. Показовими є і слова самого композитора, який одного разу гордовито висловився про «Der Schwanendreher» наступним чином: «Я виконував його у цьому сезоні 40 разів. Я мав право його написати» [192, с. 140].

Незмінний сценічний успіх супроводжує даний твір і до сьогодні. Навряд чи буде помилковим твердження про те, що він входить до трійки най-

частіше виконуваних альтових концертів ХХ ст., поряд із вже розглянутими у даному дисертаційному дослідженні творами В. Волтона та Б. Бартока. Значимо також, що саме «Der Schwanendreher» першим спливає на думку багатьох практикуючих альтистів, коли мова заходить про музику П. Гіндеміта.

Створення Концерту співпало з періодом остаточного «дозрівання», кристалізації індивідуального стилю П. Гіндеміта. Т. Левая та О. Леонтьєва подають вельми докладний перелік параметрів концертних творів цього періоду: «На вершині зрілості композитор пише власне концерти, вкладаючи у це слово певний більш спокійний та відкрystalізований зміст. Загальні риси цього стилю: існування в окремій частині декількох різних тем (частіше трьох) із чітко окресленими межами форми; принцип варіаційного розвитку, зміщення площин, повторення рядів – на зміну безперервній поліфонічній течії; співставлення соліста з повним складом оркестру; відносна стабілізація форми (тричастинний цикл); пом'якшення конструктивного начала лірико-експресивним; більш об'ємна, повнокровна, барвиста мова і т. ін. Усе це у більшій або меншій мірі було збережено композитором включно до найостанніших концертних опусів» [191, с. 241].

Концерт для альту з оркестром «Der Schwanendreher»<sup>81</sup> (буквальний переклад цієї специфічної та архаїчної німецької назви – «Той, що смажить лебедя на рожні»), створений П. Гіндемітом у 1935 р. та 14 листопада того ж року був вперше виконаний в Амстердамі (П. Гіндеміт – альт, диригент – В. Менгельберг). В основу Концерту покладено оригінальні фольклорні наспіви – композитор використав чотири старовинні німецькі народні пісні, вперше занотовані у XV–XVI ст: «Zwischen Berg und tiefem Tal» («Серед гір і долин») у першій частині, «Nun laube, Lindlein laube» («Зеленій, липонько, зеленій») та «Der Gutzgauch auf dem Zaune sass» («На тину зозуля сиділа») у

---

<sup>81</sup> Повний варіант назви твору «Der Schwanendreher. Konzert nach alten Volksliedern für Bratsche und kleines Orchester» («Той, що смажить лебедя на рожні. Концерт на теми старовинних народних пісень для альту та малого оркестру»).

другій і «Seid ihr nicht der Schwanendreher?» («Чи не ти той, що смажить лебедя на рожні?») у третій<sup>82</sup>.

Як бачимо, остання пісня і дала назву всьому циклу. Її зміст потребує невеличкого історичного екскурсу. Кулінарний делікатес епохи середньовіччя – смажений лебідь – свого часу слугував символом свята, добробуту та достатку<sup>83</sup>. Нерідко у заможних європейських домах у розпорядженні кухаря навіть перебував спеціальний слуга, який крутив рожен, на якому зазвичай смажилося м'ясо лебедя. Тоді ж серед мандрівних музикантів із числа простого люду набув поширення інструмент, доволі «скрипучий» звук якого видобувався у результаті тертя об струни невеличкого колеса, яке виконавець обертав, використовуючи спеціальну рукоятку, ймовірно, щось на зразок колісної ліри. Даний старовинний музичний інструмент був невід'ємною частиною народних гулянь. Рухи музиканта, який грав на ньому, великою мірою нагадували рухи людини, що смажить лебедя. Саме такий музикант (у буквальному перенесенні з німецької – «шванендреєр», тобто «підсмажувач лебедя») і став прототипом «головного героя» твору – персоніфікованого Шванендреєра. Підтвердженням цієї версії образної фабули твору є невеличка програма, яку П. Гіндеміт пропонує до свого Альтового концерту: «У веселому товаристві з'являється мандрівний музикант, який ділиться піснями і танцями, що їх він чув і бачив у далеких країнах. З великою вигадкою та майстерністю, вільно імпровізуючи і фантазуючи, він демонструє їх»<sup>84</sup>.

Цикл складається з трьох частин. Перша («Langsam, Mässig bewegt, mit Kraft») написана у формі сонатного алегро, обрамленого вступом та кодою; в основі другої («Sehr ruhig, Fugato») – складна тричастинна форма, з ліричними крайніми розділами та фугато у якості середнього розділу. Третю («Mässig schnell») викладено у варіаційній формі, якій також притаманні риси

<sup>82</sup> Див. монографією С. Понятовського [108, с. 163].

<sup>83</sup> Характерним збігом (а можливо, і не зовсім збігом!) є широко відомий факт звернення до цього ж давнього музичного образу-символа К. Орфа у II частині його знаменитої кантати «Carmina burana», створеної у 1934–1936 рр., тобто практично одночасно з Концертом П. Гіндеміта.

<sup>84</sup> Переклад здійснений Б. Палшковим.

рондо. Для того, аби яскравіше виділити партію соліста, композитор застосує у «Der Schwanendreher» вже перевірений на практиці у попередніх альтових циклах серій «Kammermusik» та «Konzertmusik» склад оркестру. Зокрема, струнна група знову представлена без перших і других скрипок та альтів. Єдина відмінність в оркестровці даного твору полягає у тому, що композитор вводить до складу оркестру арфу та литаври.

**Вступ до першої частини** – *Langsam* («Повільно») – сприймається як пролог до подальших музичних подій Концерту. Його можна умовно розділити на дві «сюжетні» фази. **Перша фаза** – початкові десять тактів твору, своєрідна каденція солюючого альту, вочевидь, саме той момент, коли, за композиторським сценарієм, «у веселому товаристві з'являється мандрівний музикант». Урочистий, піднесений характер, викладення тематичного матеріалу акордами та подвійними нотами викликають асоціації з повільними першими частинами бахівських сонат для скрипки соло або з аналогічними творами, вже присутніми на той час у творчому доробку самого П. Гіндеміта, зокрема його Сонатою для альту соло оп. 25 №1, створеною у 1922 р. Подібні каденції будуть неодноразово з'являтися протягом усього Концерту: на початку коди у першій частині, у крайніх розділах другої та третьої частин, виконуючи відповідальну функцію презентації центрального образу-символу мандрівного музиканта, його своєрідної «лейтконструкції». Також зазначимо, що тему першої каденції, щоправда в одноголосному викладенні, композитор використає як основу побічної партії в експозиційному розділі першої частини.

**У другій фазі Вступу**, яка розпочинається з 11-го такту, солюючий альт передає естафету оркестру, зокрема валторнам та тромбону, які на фоні «пританцьовуючого» акомпанементу «заспівують» тему пісні «Серед гір і долин». Активне вторгнення початкового тематичного матеріалу партії соліста між двома проведеннями цієї теми (довжиною знов у десять тактів, але цього разу вже у супроводі оркестру) можна розглядати як спробу альту від-



новити лідерську позицію. Цікаво, що головним носієм пісенної мелодії у першій частині Концерту є саме оркестр, адже її елементи проникають в партію солюючого альту лише наприкінці коди, за десять тактів до кінця частини.

Безпосередньо **сонатне алегро** – «*Mässig bewegt, mit Kraft*» («У помірному русі, з силою») – бере свій початок у 34-му такті. По-гіндемівськи тематично вивірене з точки зору форми, з яскраво виявленими експозицією (з належними головною та побічною партією), розробкою та репризою, алегро одразу залучає до стихії активного, майже автоматичного руху, який, за влучним висловом Д. Гаврильця, «... уособлює динаміку, блиск, злагодженість виконавського колективу» [25, с. 221 – 222]. Та, разом із тим, солюючий альт в алегро ні на мить не втрачає виконавської ініціативи.

Очевидною є подібність головної партії першої частини Концерту до головної партії першої частини створеної за п'ять років до того «*Konzertmusik* для струнних та мідних ор. 50» (або ж «Бостонської симфонії») – у даному випадку маємо справу з фактичною автоцитатою. Взагалі, це не єдине тематичне посилення на згаданий твір, яке приховує перша частина Альтового концерту. Серед інших – пасажі септолями у партії соліста у тактах 114 – 116, аналог яких викладається струнною групою оркестру на самому початку «*Konzertmusik* ор. 50»; подібність тактів 75–77 партії соліста Концерту з тактами 6 та 7 із фугато другої частини твору-попередника; віддалена, але очевидна спорідненість партії солюючого альту у тактах 54–58 «*Der Schwanendreher*» із початковою темою мідних духових інструментів першої частини аналогічного циклу.

**Кода**, яка бере свій початок у такті 184, за формою є дещо видозміненим, динамізованим варіантом вступу. Таким чином утворюється тематична арка, яка додає композиційної рівноваги усій частині. Принагідно зазначимо, що схожі арки зустрічаються і в інших оркестрових творах композитора того біографічного періоду, про який йдеться – наприклад, в симфонії «Художник Матис».

Крайні розділи **другої частини** Альтового концерту – «Sehr ruhig» («Дуже спокійно») – за своєю жанровою приналежністю наближені до сициліани. В основу цих розділів покладено рідкісний дует двох інструментів – солюючого альту та арфи, який безперечно становить один із найкращих ліричних зразків у світовій альтовій літературі та є справжнім проривом в образному трактуванні П. Гіндемітом альтового тембру, якому, після відносно тривалого періоду захоплення гротесковими ефектами, віднині надається право однозначно «серйозного» художнього наповнення. Ймовірно, у подібному образному наповненні зіграла свою роль і тужлива пісня «Зеленій, липонько, зеленій», у якій йдеться про нерозділене кохання. Та поряд із цим варто відзначити, що фактичним носієм цієї пісенної мелодії знову виступає оркестр, як це вже було у першій частині. У партії солюючого альту вона з'являється лише один раз – під кінець другого розділу, як ознака наступної репризи.

Середній розділ – фугато на тему популярної пісні «На тину зозуля сиділа» – контрастує з крайніми, позаяк привносить у музику цієї частини святковий настрій. Соліст у даному випадку позиціонується швидше як рядовий учасник, аніж ініціатор всезагальної веселої гри, яку розпочинає фагот у супроводі струнних та до якої поступово долучаються інші інструменти.

**Третя частина твору** – «Mässig schnell» («Помірно швидко») – закономірно постає вирішальним, кульмінаційним етапом драматургічного розвитку всього Альтового концерту. Вона являє собою зображення справжнього розгулу «веселого товариства», який всіляко підбурюється інструментальними вихилясами «мандрівного музиканта». Варто відзначити, що у даному змістовному аспекті П. Гіндеміт не просто згадав, а навіть перевершив своє недалеке «музично-хуліганське» минуле. Єдиним острівцем відносного спокою у фіналі є його середній розділ – «Ruhig bewegt» («У спокійному русі»), який за музичною мовою нагадує крайні розділи другої частини. Втім, невдовзі солюючий альт повертає слухача до стихії народного свята, перебіг якого

починає набирати просто-таки небачених обертів. Оригінальний драматургічний штрих завершення частини – її обрив на кульмінаційній точці, що викликає аналогії з подібними прикладами у творчості інших композиторів, зокрема завершенням «Великої священної пляски» з «Весни священної» І. Стравінського або ж «Болеро» М. Равеля (закінчення «Шванендресера» взагалі дуже близьке до прямого цитування відповідного фрагменту даного твору). Відтак, у даному випадку спостерігається певний гротескний «рецидив» в гіндемівській інструментальній творчості, але цього разу він має не пародійну природу (як в «Kammermusik №5»), а радше гіпертрофовано-комічну.

Варто вказати й на інші важливі **прояви художньої специфіки Альтового концерту:**

1. Новий (як для альтових творів композитора) тип контрасту між старовинним, навіть архаїчним пісенним тематизмом та гостро-сучасним за стилістикою тематичним матеріалом (цікаво, що при цьому зазначені тематичні комплекси демонстративно «розводяться» між партіями оркестру та соліста);

2. Підвищений рівень комунікативної активності тексту, що виявляється у відносно великій кількості тематичних посилянь, алюзій, асоціацій тощо, загалом *невластивий* П. Гіндеміву;

3. Парадоксальне поєднання двох протилежних жанрово-драматургічних тенденцій: підсилення лідерської позиції соліста, планомірне доведення її до рівня класико-романтичних зразків, і в той же час її послаблення шляхом оминання в солюючій партії ключових для драматургії твору тематичних проведень народнопісенного походження.

До цього слід додати, що у технічно-виконавському плані третя частина Концерту вимагає від соліста неабиякої витримки. На нашу думку, потрібно всіляко утримуватися від бажання її облагородити, згладити «криві кути», яке особливо часто виникає у молодих виконавців. Слід, навпаки, намагатися виявляти та подавати навіть у перебільшеному вигляді усі «шорсткості» альтової партії. У даному випадку може стати в нагоді ремарка самого

П. Гіндеміта «*Rasendes Zeitmaß. Wild. Tonschönheit ist Nebensache*» («Стрімкий темп. Бурхливо. Краса звуку є вторинною»), адресована четвертій частині вже згаданої раніше Сонати для альту соло op. 25 №1.

Необхідно відзначити, що в плані індивідуалізації музичної мови та актуалізації образного наповнення циклу композитор здійснив системний «ривок у мабутнє», віднайшовши те, що згодом буде оригінально вирізняти його твір з-поміж концертів, які написані для альту пізніше, починаючи від 1940-х рр. і аж до сьогоднішніх днів. Доволі незвичною, перш за все, є сама ідея використання музичного матеріалу старовинних народних пісень. І хоча не можна сказати, що ніхто з композиторів – авторів інструментальних концертів нічого подібного до П. Гіндеміта не робив<sup>85</sup>, застосування подібного прийому у **даній жанровій сфері** є швидше винятком, аніж закономірністю.

Ще однією яскравою рисою даного твору є наявність авторської програми. Вона, передусім, є проявом новаторства у контексті доробку самого композитора, адже, як відомо, творче кредо П. Гіндеміта радше передбачало антипрограмність, сприйняття програми як пережитку романтичного минулого. Але протилежна ситуація із Альтовим концертом зовсім не означає різку зміну композитором власного художнього курсу. На нашу думку, у «*Der Schwanendreher*» П. Гіндеміт використовує **програмність** із двох конкретних причин.

Перша сягає своїм корінням музичного театру композитора, адже потрібно пам'ятати, що П. Гіндеміт, окрім усього іншого, є одним із послідовних оперних і балетних композиторів ХХ ст., сценічні твори якого, на превеликий жаль, поки що не так часто можна почути й побачити у живому виконанні. Очевидно, не надто коректно розглядати дві провідних сфери композиторської творчості П. Гіндеміта – інструментальну та оперну – як абсолютно відокремлені явища. На нашу думку, вони знаходяться у тісному художньому взаємозв'язку, особливо якщо взяти до уваги той факт, що на момент ство-

---

<sup>85</sup> Ще один яскравий приклад – відомий твір Отторіно Респігі «Григоріанський концерт» для скрипки з оркестром, написаний у 1921 р. на теми середньовічних григоріанських хоралів [див. 126]).

рення Альтового концерту композитор вже мав за плечима однаково вагомі напрацювання як в інструментальній, так і в оперній галузях.

Виходячи зі сказаного, в Альтовому концерті солюючий інструмент не просто наділяється усією повнотою лідерських функцій, як вже було зазначено вище. Композитор фактично позиціонує його як головного діючого персонажа даного твору, своєрідного «інструментального актора». Представлений аналіз твору є прямим доказом того, що після ознайомлення зі запропонованою П. Гіндемітом програмою музика Концерту одразу «унаочнюється», стає достатньо змістовною, предметною для слухача, в уяві якого оживають цілком конкретні образи і колізії.

Друга причина прихована у тих історичних реаліях, які стали поштовхом до написання композитором даного твору. Адже саме на середину 1930-х рр. припадає один із найтрагічніших етапів політичної історії Німеччини, пов'язаний із затвердженням при владі нацистської диктатури з усіма сумнозвісними наслідками, у тому числі для культурного життя країни. Саме тоді П. Гіндеміта, який персонально на собі відчув утиски з боку нацистської влади, що призвели до його фактичної еміграції, починають хвилювати питання життєвого вибору й духовної місії митця, взаємовпливу мистецтва та соціуму взагалі, кінець кінцем, віднайдення свого власного місця, своєї ролі у тогочасних цивілізаційних подіях.

Зазначені глибинні рефлексії композитора, цього разу морально-етичного спрямування, вилилися у появі двох, а фактично трьох музичних творів – справжніх шедеврів, у кожному з яких композитор намагається дати прийнятні, хоч і непрості відповіді на вищезгадані питання. Це опера «Художник Матіс» (1934–1938), а також однойменна симфонія, створена на основі її музичного матеріалу (1934), і, власне, «Der Schwanendreher», об'єднані корпусом спільних ідей, та такі, що художньо-логічно продовжують один одного.

У центрі сюжету «Художника Матіаса» постає доля реальної історичної персони, талановитого живописця, представника Північного Відродження Матіаса Грюневальда<sup>86</sup>, який, будучи втягнутим у складні перипетії епохи Великої селянської війни у Німеччині XVI ст., змушений відірватися від занять улюбленою справою та стати заручником трагічних обставин часу. Оперний «Художник Матіас» міг би стати утвердженням трагедії втраченого покоління, що його утворили відторгнуті й «розчавлені» режимом прогресивні митці тогочасної Німеччини. Невипадково нацистське керівництво заборонило постановку опери, а прем'єрне виконання симфонії у 1934 р. під управлінням В. Фуртвенглера поклало початок ганебній практиці соціального цькування і таврування композитора.

Утім П. Гіндеміт, який не втрачав оптимізму та здорового глузду ані в музиці, ані в повсякденному житті, прийняв єдине вірне у даній ситуації рішення виїхати з країни. Саме Концерту для альту з оркестром «Der Schwanendreher» судилося стати закодованою у нотах матеріалізацією даного рішення. При цьому вищенаведена програма відіграє роль **прихованого творчого маніфесту** композитора, а безпосередньо сам твір являє собою його музичне втілення. Тож мова йде не про «твір-втечу» (від жорсткої реальності до ідилічного та ідеалізованого минулого), як може здатися на перший погляд, а про «твір-послання» для тих, хто здатен прочитати його істинний сенс.

Виходячи зі сказаного, робимо наступний висновок: образ Шванендрера має пряме автобіографічне наповнення, адже в ньому П. Гіндеміт зобразив самого себе – віднині такого ж відлученого від батьківщини мандрівного музиканта, який позбавлений можливості жити на рідній землі та все одно продовжує поширювати її найкращі здобутки, звеличувати скарби її музичної культури, «з'являючись у веселих товариствах» інших країн. Звідси походить звернення Гіндеміта до національних духовно-музичних основ: німецької на-

---

<sup>86</sup> Відомо, що розписаний М. Грюневальдом для монастиря в Ізенгеймі вітвар безпосередньо надихнув П. Гіндеміта на написання «біографічних» за сюжетом опери та програмної симфонії.

родної пісні епохи середньовіччя та бахівської спадщини (що передбачало самоусвідомлення себе як продовжувача стародавніх традицій на музичному підґрунті ХХ століття). Звідси ж і наведення цитат із власного твору, поява якого фактично засвідчила визнання П. Гіндеміта світовою музичною спільнотою<sup>87</sup>. І нарешті, головне – **застосування солюючого альтя як власного артистичного «лейттембру»**, остаточне проявлення через нього свого музичного «я» та майже повна абсолютизація лідерських функцій інструмента, що дало можливість побудувати складну, не позбавлену алегорій художню оповідь від першої особи. При цьому *фірмова гротесковість* гіндемітівської музичної мови, потужно втілена і в Альтовому концерті, на нашу думку, наразі стає для композитора гнучким інструментом самоіронії – це ніби споглядання ним самого себе у кривому дзеркалі історії, що у даному випадку є свідченням по-справжньому великого та зрілого таланту.

«...Музика повинна бути перетворена на моральну силу. Ми сприймаємо її звуки та форми, але вони залишаються даремними до тих пір, доки ми не залучимо їх до нашої розумової діяльності та не використаємо їх хвилюючу сутність, аби звернути нашу душу до всього благородного, надлюдського та ідеального» [185, с. 5]. Ця фундаментальна думка П. Гіндеміта, висловлена ним на сторінках широковідомої книги «A composer's world» («Світ композитора»), повинна стати дороговказом для більш глибокого розуміння етичної сутності його композиторської творчості і, що особливо важливо, її альтової складової, адже абсолютно очевидною є та виняткова роль, яка належала даному інструменту у партитурі життя Митця.

### **Висновки до третього розділу**

Останній етап даного дослідження зі всією переконливістю доводить, що у процесі розвитку європейського альтового мистецтва першої половини

---

<sup>87</sup> «Konzertmusik для струнних та мідних op. 50» було замовлено композитору музичним керівником та диригентом Бостонського симфонічного оркестру Сергієм Кусевіцьким до 50-річного ювілею даного колективу. Показово, що серед інших композиторів, які отримали від С. Кусевіцького аналогічне замовлення, були І. Стравінський та М. Равель.

XX ст. унікальне значення набуває особливий персональний феномен, який сформувався в обраній творчо-музичній сфері – самотутня постать композитора-альтиста. Цей феномен стає однією з рушійних сил зазначеного процесу, дієвим чинником його інтенсифікації та підсилення загальної культурно-історичної ваги. Адже численні альтові опуси тогочасних «граючих композиторів», чи то пак «пишучих альтистів», були створені на основі безцінного практичного досвіду, пропущені крізь призму специфічного виконавського світогляду, зумовлені глибинним розумінням природи інструмента, який служував для них уособленням власного професійного «я», зрештою, породжені цілком природним особистим трепетним прагненням «розкрити» цей інструмент світові.

Найбільш масштабною серед розглянутих постатей є, безперечно, П. Гіндеміт, ім'я якого сьогодні у багатьох асоціюється саме з альтовою музикою. Слід ще раз наголосити, що цей музикант, якого сприймають та оцінюють з історичних позицій передусім як видатного композитора, увійшов до когорти провідних альтистів-солістів XX ст., із почасти неоднозначним, проте гранично індивідуалізованим та лише йому притаманним «виконавським почерком». Усі альтові твори П. Гіндеміта були написані ним із розрахунку на власні виконавські можливості, відтак несуть у собі потужне «авторське» музикантське начало. Серед вражаючого ряду його альтових творів особливо вирізняються опуси, написані у жанрі інструментального концерту – «Kammermusik №5», «Konzertmusik op. 48» та Концерт для альту з оркестром «Der Schwanendreher». Вони позначають важливі віхи творчої еволюції композитора як у плані зовнішнього стильового розвитку, так і з огляду на зміну внутрішніх художніх орієнтирів, та при цьому щільно пов'язані між собою.

Варто наголосити, що вельми цікава й показова для творчості П. Гіндеміта тенденція обирати осердям окремої художньо-музичної концепції постать артиста, митця та інтелектуала певної історичної доби і через цю



постать подавати її духовно-філософську специфіку (що передусім яскраво демонструють обидві версії «Художника Матиса» і симфонія «Гармонія світу»), успішно втілюється композитором і в його альтових концертах. Це, зокрема, підтверджує їх образний аналіз. Так, наприклад, «головним героєм» у «Kammermusik №5» є інструменталіст-віртуоз романтичної епохи, носій ідеї «вибраності», а в «Шванендреєрі» – народний музикант, «плоть від плоті» простого люду, уособлення ясного й мудрого погляду на життя. Особливо важливим для нас є той факт, що солюючий альт стає не просто лейттембром обраних для дослідження творів, а виступає сумарним «інструментальним голосом» і цих героїв, і самого автора. Через його темброву призму він, отожднюючи себе зі своїми персонажами, отримує можливість прямого впливу на слухацьку аудиторію, особливо враховуючи той факт, що П. Гіндеміт особисто здійснював усі прем'єрні виконання (і не тільки) як соліст.

На противагу вичерпно дослідженій життєтворчості П. Гіндеміта, обставини життєвої та творчої біографії англійського альтиста, композитора та музикознавця Сесіла Форсайта на сьогоднішній день залишаються маловідомими. Однак це не позначилося на долі його Концерту для альту з оркестром», який сьогодні постає одним із найпопулярніших зразків жанру і, до певної міри, фактичним першоджерелом сучасного сольного альтового репертуару. І хоча за романтичним нахилом музичної мови Концерт С. Форсайта тяжіє до жанрового минулого, в той же час він доволі яскраво формує ознаки жанрового майбутнього: відкриває нову епоху в історії альтової музики через представлення цього інструмента на території «фаворитів» попереднього століття (скрипки та віолончелі) та демонструє новий тип драматургічного контрасту і оновлені хронологічні параметри циклу.

У випадку з Ребеккою Кларк, носійкою ще одного несправедливо забутого імені, ученицею Л. Тертіса та Ч. Стенфорда, талановитою англійською композиторкою та виконавицею першої половини ХХ ст., європейське альтове мистецтво вперше отримує жіноче персональне «втілення». Будучи тон-

ким музикантом, вона писала свою альтову музику з урахуванням власних сил (які занадто скромно оцінювала) та спираючись на неоднозначний особистісний досвід, в тому числі соціально-гендерний. Неможливість реалізації композиторського таланту у великих оркестрових формах спонукала Р. Кларк до пошуку альтернативних шляхів – максимального розкриття індивідуального творчого образу у малих обсягах, власне, у мініатюрному форматі. Тож у такий, почасти вимушений, почасти органічний спосіб завдяки продуктивним зусиллям Р. Кларк вдалося внокремити і творчо «наповнити» відчутну прогалину в тогочасному сольному альтовому репертуарі.

Тож персональний внесок кожного із розглянутих митців, незалежно від їх історичного статусу та художнього масштабу, вчасно й органічно долучився до спільного мистецького капіталу, на основі якого у першій половині ХХ століття неухильно зростала естетична вага європейського альтового мистецтва.

## ВИСНОВКИ

Спостерігаючи за кардинальними змінами, які в цілому характеризують європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття, потрібно розуміти, що воно не було абсолютно ізольованим чи відносно локальним видовим явищем у панорамі тогочасної музичної культури. Навпаки, зміни, що зумовили нове «альтове» обличчя доби, постали невід'ємною частиною складних та бурхливих процесів, котрі розгорталися у сукупному культурному просторі тих часів. Значна роль у формуванні висвітлених у дисертації «революційних» подій належить суспільно-політичним чинникам загальної історії, отже, для отримання найбільш повної картини розвитку європейського альтового мистецтва обраного для дослідження часового відрізка його слід розглядати з позиції **наскрізного взаємозв'язку між всіма складовими**, що його утворюють.

Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ ст. постає як цілісна, внутрішньо об'єднана система, що виникла всередині тіла академічної музичної культури: монолітна сукупність реалій сольного виконавства, проявів ансамблевої та оркестрової традицій музикування, активізації освітнього середовища, вершинних артефактів композиторської природи, результатів цілеспрямованого музикознавчого пошуку, зрештою, численних обставин насиченого музичного життя різних країн. Щодо останніх варто зауважити, що регулярне проведення різноманітних музичних фестивалів міжнародного значення, як наприклад, Фестивалю сучасної музики у Донауешингені (Німеччина) чи Фестивалю Бенджаміна Бріттена в Олдборо (Англія), та і взагалі розширення географії концертної діяльності в межах сольного альтового виконавства сприяли формуванню та посиленню **особистісних зв'язків** між провідними митцями як на континентальному, так і на міжконтинентальному рівнях.

Яскравим наслідком продуктивності таких зв'язків є поява двох персонально «обернених» альтових опусів – Концерту для альту з оркестром №1

Д. Мійо, присвяченого П. Гіндеміту, та «Kammermusik op. 48» П. Гіндеміта, присвяченої Д. Мійо. Не менш доказовим чинником існування певного *взаємобігу альтових ідей* є вплив «Kammermusik №5» П. Гіндеміта на музичне рішення Концерту для альту з оркестром В. Волтона. Зрештою, вкажемо й на фактично задокументований, хоча й достатньо опосередкований вплив останнього твору на перебіг написання Б. Бартоком його Альтового концерту. До цієї ж лінії *глибинних зв'язків* безумовно належить і космополітична за характером вияву діяльність видатного віртуоза британського походження В. Прімуоза, котра виявлялася у залученні ним до створення нових зразків альтової музики композиторів світового масштабу і розлогого художнього спектру. Не можна оминати увагою також *спільність творчих устремлінь* П. Гіндеміта та одного з провідних представників радянської альтової школи В. Борисовського, яка у подальшому безпосередньо втілювалася у справу створення «Міжнародного альтового товариства» – організації, що об'єднала та продовжує об'єднувати альтистів різних поколінь із різних країн світу.

Відтак, можна сміливо стверджувати, що увесь історичний процес розвитку європейського альтового мистецтва першої половини ХХ ст. характеризується **високим рівнем суспільної комунікативності**, підсвідомим, а часом і цілком свідомим прагненням його представників до максимально можливого об'єднання творчих зусиль задля досягнення спільної мети – підняття статусу альту як сольного інструмента. Саме ця риса стала визначальним чинником виняткової результативності зазначеного процесу.

Якщо протягом кількох століть класико-романтичної доби у **функціонуванні персональної комунікативної ланки «композитор – виконавець»** провідна роль належала композитору, то з початком ХХ ст. на теренах європейського альтового мистецтва це співвідношення помітно змінюється. Затвердження високих фахових стандартів гри, поява розвинених національних виконавських інструментальних шкіл сприяють тому, що виконавці-альтисти перебирають ініціативу на себе, все частіше прямо чи опосередковано впли-

ваючи на діяльність композиторів. Фактичним підтвердженням цього слугує значне зростання числа персональних посвят в альтових музичних творах, багато з яких написані з урахуванням особливостей індивідуальної виконавської манери адресата.

«Революція» у сфері альтового виконавства, передусім відкриття його другого, сольного «фронту», стали можливими лише завдяки **активній взаємодії виконавців альтової музики з її творцями**, реалізованій у найрізноманітніших культурних форматах: особистісному спілкуванні, в тому числі родинному, співучасті в новостворених галузевих інституціях, спільних фестивальних і конкурсних проектах тощо. Все це забезпечувало задоволення такої нагальної професійної потреби, як ревізія наявного репертуарного фонду альтової музики – його уточнення, систематизації, кількісного розширення, технологічного оновлення, художнього осучаснення. Переконливим доведенням можливості зрушень у даній сфері стала сукупна професійна діяльність Л. Тертіса, свідомо спрямована на заохочення англійських композиторів до написання альтової музики, або ж окремий факт створення Концерту для альту з оркестром Б. Бартоком, ініційованого В. Прімроузом.

У ході даного дисертаційного дослідження було виокремлено особливий персональний феномен європейського альтового мистецтва першої половини ХХ ст., що сприяв запровадженню на його теренах певних **засад професійної інтеграції** – її забезпечувала постать композитора-альтиста з числа відомих та видатних музикантів, які професійно володіли інструментом і писали музику спеціально для нього. З-поміж них зразковими стали імена С. Форсайта, Р. Кларк і, звісно ж, П. Гіндеміта, титанічний внесок якого у розвиток альтової видової сфери є абсолютно рівноцінним як у композиторській частині, так і у виконавському сегменті.

Слід також наголосити, що у першій половині ХХ ст. відбуваються **показові зрушення у біографічному статусі** масштабних, а почасти й камерних альтових опусів, зростання рівня їх представництва у загальному твор-

чому доробку європейських композиторів. Так, наприклад, Концерт для альту з оркестром В. Волтона становить важливий етап у біографічному процесі автора, оскільки є першим зрілим його опусом. Альтовий концерт Б. Бартока, навпаки, стає лебединою піснею митця, символічним музичним заповітом, як і оркестрова версія твору «Lachrymae» Б. Бріттена. Ще більш вражаючим фактом біографії останнього є системна робота у галузі альтової музики на початку творчого шляху. На нашу думку, такі метаморфози у художньому «бутті» альту відбулися завдяки тому, що за допомогою ентузіазму виконавців, внаслідок переконання в можливостях інструмента, фактично мало чим обмежених, найбільш далекоглядні композитори починають «звіряти» цьому інструменту найпотаємніші зі своїх художніх ідей, нерідко наділених ускладненим психологічним чи філософським змістом.

У першій половині ХХ ст. нарешті формується **повноцінна жанрова система альтової музики**. Доволі стрімко відбувається заповнення її суттєвих прогалів, відкриття нових видових «ніш», як, наприклад, створення ряду альтових мініатюр Р. Кларк, або написання С. Форсайтом його Альтового концерту. Останній за ознакою стилістичної приналежності відіграє в європейській музичній історії специфічну компенсаторну роль, врівноважуючи факт відсутності романтичного інструментального концерту в альтовому репертуарі попереднього ХІХ ст. У такий спосіб та різноманітними іншими шляхами альтове мистецтво ледь не в буквальному сенсі «наздоганяє» **еволюційні стадії** найбільш розвинених інструментальних аналогів, що виражається насамперед у засвоєнні актуальної художньої образності, долученні до поточних стильових тенденцій, опануванні сучасної композиторської лексики.

Творці нових альтових опусів збагнули універсальність звукових характеристик інструмента, поряд із унікальністю його тембрового образу, характеристичністю та амбівалентністю альтового звучання, то «інтровертного» й меланхолійного, то агресивного й скерованого назовні реальності. Вони до-

вели, що альту підвладна як лірична, так і драматична **родові образні сфери**, він дивовижно пасує для втілення гротескно-сатиричної образності, його віртуозні ресурси дозволяють розширити образний спектр художньої моторики. Переконливо розкрите у композиторській творчості першої половини ХХ ст. темброве багатство інструмента сприяло тому, що альтовий голос все частіше асоціюється із **філософським смисловим началом**, органічно поєднується із розгортанням суб'єктивно-психологічних рефлексій. Відтак альт нарешті стає «самим собою», обертається на голос мудрості у хаосі та безмежжі сучасної музики і навіть набуває своєрідних *пророчих властивостей* відносно найближчих музичних перспектив.

Важливу роль у прогресі сольного альтового виконавства відіграла традиційна увага до нього з боку скрипкових майстрів, які, враховуючи гарячі прагнення видатних виконавців, продовжують у зазначений період наполегливі **пошуки «ідеального альту»**, намагаються віднайти «золотий» компроміс між звучанням та розміром інструмента. Показовою в даному аспекті стала співпраця славетного англійського альтиста Л. Тертіса з англійським скрипковим майстром А. Річардсоном та поява нової модифікації інструмента – моделі «Тертіса-Річардсона».

Насамкінець ризикнемо припустити, що без всебічного відтворення історії становлення та розвитку сольного альтового виконавства і розгляду відповідної галузі композиторства загальна картина розвитку європейського музичного мистецтва у першій половині ХХ ст. була би не тільки неповною, але й неповноцінною. Виявилось, що «альтова революція» дивовижним чином кореспондує з духовною партитурою свого часу, а голос альту в ній є одним із провідних. На щастя, він залишається «чутним» і в сьогоденному культурному багатоголоссі, що підтверджує поява великої кількості найновіших творів для цього інструмента, а також новітньої генерації талановитих солістів вже другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Александрова Л. В. Про структурні принципи музичної мови Б. Бартока // *Сучасна музика*. Вип. 1. Київ : Муз. Україна, 1973. С. 285–334.
2. Алексеева Л. Н. Страницы зарубежной музыки XIX века / Л. Алексеева, В. Григорьев. Москва : Знание, 1983. 112 с.
3. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // *Музыкальный современник* : сб. ст. Вип. 6. Москва : Сов. композитор, 1987. С. 5–44.
4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
5. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 216 с.
6. Асафьев Б. В. Путеводитель по концертам. Москва : Сов. композитор, 1978. 200 с.
7. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. Москва : Сов. композитор, 1975. 496 с.
8. Барток Б. // Барток Б. : сб. ст. / под ред. Е. И. Чигаревой. Москва : Музыка, 1977. 262 с.
9. Башмет Ю. А. Вокзал мечты. Москва : Вагриус, 2003. 271 с.
10. Безруков Г. И., Ознобищев К. В. Основы техники игры на альте. Москва : Музыка, 1983. 189 с.
11. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке : в 2 томах, том 1. Москва : Музыка, 1972. 307 с.
12. Берляничик М. М., Мазченко Ю. Н. Проблема преемственности в обучении альтиста // *Вопросы музыкальной педагогики*. Вип. 8. Москва : Музыка, 1987. С. 5–25.
13. Благодатов Г. И. История симфонического оркестра. Ленинград : Музыка, 1969. 312 с.



14. Бобровский В. О. О переменности функций музыкальной формы. Москва : Музыка, 1970. 228 с.
15. Браудо И. А. Артикуляция : О произношении мелодики / под ред. Х. С. Кушнарера. 2-е изд. Ленинград : Музыка, 1973. 197 с.
16. 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.
17. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства (Репр. воспроизв. изд. 1912). Казань : КГК, 1996. 64 с.
18. Буттинг М. История музыки, пережитая мной. Москва : Музгиз, 1959. 336 с.
19. Бэлза И. О. О музыкантах XX века. Москва : Сов. композитор, 1979. 294 с.
20. Варунц В. П. Музыкальный неоклассицизм : Исторические очерки. Москва : Музыка, 1988. 80 с.
21. Веприк А. М. Трактовка інструментів оркестра. Москва : Музгиз, 1948. 309 с.
22. Витачек Е. Ф. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов / под редакцией Б. В. Доброхотова. Москва : Музыка, 1964. 350 с.
23. Витачек Ф. Е. Очерки по искусству оркестровки XIX века. Историко-стилистический анализ партитур Берлиоза, Глинки, Вагнера, Чайковского и Римского-Корсакова. Москва : Музыка, 1978. 151 с.
24. Гаврилец 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.
25. Гаврилец Д. Г. Концерти для альту з оркестром у європейському культурно-мистецькому просторі міжвоєнного двадцятиліття // *Київське музикознавство* : зб. ст., Вип. 4. Київ, 2012. С. 220–231.

26. Гаврилець Д. Г. Педагогічний репертуар альтиста : Три концерти для альту з оркестром. Київ : Національна музична академія імені П. І. Чайковського, 2008. 176 с.
27. Гайдук М. Програма як носій актуальності в англійській оркестровій музиці доби модернізму : дипломна робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. 167 с.
28. Гарбузов Н. А. Музыкальная акустика. Москва : Музгиз, 1954. 236 с.
29. Гинзбург Л. С. История скрипичного искусства : в 3-х вып. Вып. 1. Москва : Музыка, 1990. 285 с.
30. Гнатів Н. В. Трансформація тематизму як фактор становлення індивідуального стилю в струнних квартетах Пауля Гіндеміта раннього періоду творчості // *Київське музикознавство* : зб. ст., Вип. 40. Київ, 2011. С. 45–54.
31. Городецький А. В. Kammermusik №5 Пауля Гіндеміта на шляху до формування індивідуального композиторського стилю // *Музикознавчий універсум* : зб. ст. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2016. Вип. 38–39. С. 69–82.
32. 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.
33. 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.
34. 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.
35. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Киев : Музична Україна, 1973. 311 с.

36. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века. Москва : Владос, 2004. 147 с.
37. Гринберг М. М. Исполнительство на альте // *Вопросы музыкального исполнительского искусства*: сб. ст. Вип. 2. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1951. С. 465–483.
38. Гринберг М. М. Русская альтовая литература. Москва : Музыка, 1967. 192 с.
39. Гулинская З. К. Антонин Дворжак. Москва : Музыка, 1973. 242 с.
40. Дворжак в письмах и воспоминаниях. / общая ред. и вступ. статья И. Бэлзы, примеч. О. Шоурка и И. Бэлзы. Москва : Музыка, 1964. 222 с.
41. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2002. 20 с.
42. Долгова М. А. Пауль Хиндемит в российском музыкознании // *Musicus* : вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, №3. Санкт-Петербург, 2017. С. 27–37.
43. Дорман О. В. Нота. Жизнь Рудольфа Баршая, рассказанная им в фильме Олега Дормана. Москва : АСТ, Corpus, 2013. 352 с.
44. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1982. 383 с.
45. Егорова В. Н. Антонин Дворжак. Москва : Музыка, 1997. 616 с.
46. Єргієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 39 с.
47. Жарков А. В. К проблеме тембрового смыслообразования // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. статей. Вип. 60 : Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. Київ, 2006. С. 129–134.

- 48.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.
- 49.Зенкин К. В Бенджамин Бриттен. *Belcanto.ru* : веб-сайт. URL : <http://www.belcanto.ru/britten.html> (дата звернення 02.06.2018).
- 50.Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма : автореф. дисс. ... докт. искусствоведения. Москва : Московская государственная консерватория имени П. И.Чайковского, 1996. 54 с.
- 51.Зисман В. А. Путеводитель по оркестру и его задворкам. Москва : АСТ, 2015. 416 с.
- 52.Зряковский Н. Н. Общий курс инструментоведения. Москва : Музыка, 1976. 480 с.
- 53.Іванніков Т. П. Європейська гітарна музика ХХ століття : феноменологія творчості : . дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2017. 498 с.
- 54.Калениченко А. П. Барток, Бела // Українська музична енциклопедія, т. 1. Київ, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України. 2006 С. 150–151.
- 55.Карапінка М. З. Альтова соло-соната ХХ ст. у національно-стильових та жанрових проекціях // *Молоде музикознавство* : наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, Вип. 16 / ред-упор. О. Тракало. Львів, СПОЛОМ, 2007.С. 97–107.
- 56.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.

57. Карапінка М. З. Камерно-ансамблева альтова соната ХХ ст. у жанрово-стильових проєкціях // *Вісник Прикарпатського університету : Мистецтвознавство*, Вип. XII-XIII. Івано-Франківськ, 2008. С. 144–150.
58. 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.
59. Карапінка М. З. Камерно-ансамблева альтова соната у творчості французьких композиторів першої половини ХХ ст. // *Камерно-інструментальний 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.
60. Карс А. История оркестровки. Перевод с англ. Москва : Музыка, 1990. 304 с.
61. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дослідження. Дрогобич: Відродження, 2000. 100 с.
62. Кияновська Л. О. До питання про сприйняття програмного твору // *Українське музикознавство*. Республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник. Вип. 22. Київ : Музична Україна, 1987. С. 15–23.
63. Кияновська Л. О. Оновлення принципів програмності в музиці ХХ ст. // *Украинская музыка и современность*. Львов, 1993. С. 37–57.
64. Князєв В. Ф. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі : (Друга половина ХХ ст.) : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського .Київ, 2005.20 с.
65. Ковнацкая Л. Г. Английская музыка XX века (истоки и этапы развития) : Очерки. Москва : Советский композитор, 1986. 216 с.
66. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. Москва : Советский композитор, 1974. 392 с.

67. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва : Музыка, 1976. 367 с.
68. Косенко Г. Г. Тембровая семантика альты у творчості харківських композиторів 1960 – 2000-х рр : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. 19 с.
69. Костенко Н. Є. Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.
70. Котляревський І. А. Загальні основи науково-дослідної роботи : навч. посібник для вищих музичних навчальних закладів. Київ, 2008. 94 с.
71. Крамаров Ю. М. Некоторые вопросы альтовой педагогики // *Вопросы музыкальной педагогики*, Вып. 2. Москва : Музыка, 1987. С. 91–103.
72. Крися О. Б. Альтове мистецтво Києва у контексті європейських традицій : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2011. 213 с.
73. Кричинська О. В. Сильові аспекти розвитку європейської фортепіанної сюїти першої третини XX століття : автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2017. 21 с.
74. Крунтяева Т. С. Бедржих Сметана. 1824–1884. Краткий очерк жизни и творчества. Ленинград : Музыка, 1976. 88 с.
75. Кугель М. Б. Шедевры инструментальной музыки : в 2-х книгах. Книга 1, книга 2. Киев, 2009. 195 с.
76. Кулаков С. В. Альтова інтерпретація 6 сюїт Й. С. Баха для віолончелі соло : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистец-

- цтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 1999. 208 с.
77. 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.
78. Купріяненко Е. Б. Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізніе бароко – Й. Брамс) : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2010. 18 с.
79. Лебедев Е. С. Эволюция скрипичного концерта в творчестве Ф. Мендельсона. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2017. Вип. 10. С. 23 – 34.
80. Левая Т. Н., Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит : Жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1974. 460 с.
81. Левая Т. Н. Пауль Хиндемит. *Belcanto. ru* : веб-сайт. URL : <http://www.belcanto.ru/hindemith.html> (дата звернення 15.09.2016).
82. Леонтьева О. Т. Альтман Вильгельм // *Музыкальная энциклопедия* : в шести томах (Гл.ред. Ю. В. Келдыш), т. 1. Москва : 1973. С. 127.
83. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр : история и современность. Москва : Сов. композитор, 1990. 312 с.
84. Лушина Я. И. Антонин Дворжак. Очерк жизни и творчества. Ленинград : Музыка, 1961. 104 с.
85. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
86. Мазченко Ю. Н., Сквирский Л. М. Вопросы формирования учебного репертуара в классе альты // *Актуальные вопросы струнно-смычковой*

- педагогіки* : Сб. трудов Новосибирской гос. Консерватории. Новосибирск, 1987. С. 79–89.
87. Малько Н. А. Воспоминания. Статьи. Письма. Ленинград : Музыка, 1972. 400 с.
88. Мартынов И. И. Бэла Барток. Москва : Советский композитор, 1968. 288 с.
89. Маршанский С. А. Альтовое искусство России второй половины XX–начала XXI века : дисс ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2012. 242 с.
90. Менухин И. Странствия. Москва : КоЛибри, 2008. 686 с.
91. Михайлова Е. Ю. Європейські фортепіанні школи початку XIX ст. : становлення піаністичних традицій (до 200-річчя видання «Gradus ad Parnassum» Муціо Клементі). / *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. статей, №3 (40). Київ, 2018. С. 66–77.
92. Морозова Я. В. Скрипкові засоби музичної виразності в сонатах П. Хіндеміта ор 31 №2 для скрипки соло // *Мистецтвознавчі записки* : зб. наукових праць, Вип. 23. Київ, Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2013. С. 55–62.
93. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
94. Нестьев И. В. Бела Барток. Москва : Музыка. 1969. 800 с.
95. 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> (дата звернення 25. 09. 2018).
96. Орлов В. В. Альтист Данилов. Киев : Музична Україна, 1988. 432 с.



97. 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.
98. Палшков Б. Б. Особливості звуковидобування та інтонування на альті. Київ : Музична Україна, 1982. 96 с.
99. Палшков Б. Б. Техника игры на альте в оркестре. Київ : Музична Україна, 1988. 95 с.
100. Панасюк І. В. Творча діяльність С. В. Баштана в контексті становлення київської школи академічного бандурного виконавства : автореф. дис ... канд. мистецтвознав : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2008. 16 с.
101. Пауль Хиндемит : статьи и материалы / сост. И. Прудникова. Москва : Советский композитор, 1979. 422 с.
102. Пермский хор и Юрий Башмет приглашают на премьеру. *Пермская краевая филармония* : веб-сайт. URL : <http://filarmonia.online/filarmonija/smionas/permskijhorijurijbashmetpriglas Hajutnapremeru.html> (дата звернення 06.10.2018)
103. Пистон У. Оркестровка. Москва : Советский композитор. 1990. 459 с.
104. Погадаева Н. О. Федор Серафимович Дружинин – исполнитель, педагог, композитор : дисс ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Саратовская государственная консерватория. Саратов, 2009. 217 с.
105. Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. Москва : Советский писатель, 1986. 480 с.
106. Понятовский С. П. Альт. Москва : Музыка, 1974. 100 с.
107. Понятовский С. П. Историческая эволюция роли альта в оркестре XVI–XX веков : дисс. ... кандидата искусствоведения / Московская

- государственная дважды ордена Ленина консерватория имени П. И. Чайковского. Москва : 1980. 190 с.
108. Понятовский С. П. История альтового искусства. Москва : Музыка, 2007. 335 с.
109. Посвалюк В. Т. Київська школа виконавства на трубі : історичні та методичні аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2001. 21 с.
110. Посвалюк В. Т. Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі : історичний, професійно-виконавський, теоретико-методичний аспекти : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ, 2008. 36 с.
111. Программа конкурса // VIII Международный конкурс альтистов Юрия Башмета. URL : <http://bashmetcompetition.com/programma-konkursa/> (дата звернення 14. 05. 2019).
112. Раабен Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. Биографические очерки. Ленинград : Музыка, 1969. 262 с.
113. Раабен Л. Н. Скрипка. Ленинград : Музгиз, 1963. 96 с.
114. Рабей В. О. Скрипка, альт : история, музыкальное наследие, педагогика. Москва : Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных, 1990. 184 с.
115. 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.

116. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки : в 2-х томах. Том 1. Москва-Ленинград : Музгиз, 1946. 122 с.
117. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки : в 2-х томах. Том 2. Москва-Ленинград : Музгиз, 1946. 343 с.
118. Ровенко О. І. Теоретичні основи стрето-імітаційної поліфонії Б. Бартока // Українське музикознавство, Вип. 16. Київ, 1981 (передрук. рос. мовою у зб. : *Теоретические проблемы полифонии*, Вип. 52. Москва, 1981.)
119. Рогаль-Левицкий Д. Р. Беседы об оркестре. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1961. 288 с.
120. Рогаль-Левицкий Д. Р. Современный оркестр : в 4-х томах. Том 1. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1953. 482 с.
121. Розеншильд К. К. Бах. Бранденбургские концерты. *Belcanto. ru* : веб-сайт. URL : [http://www.belcanto.ru/bach\\_brandenburg.html](http://www.belcanto.ru/bach_brandenburg.html). (дата звернення 11. 05. 2016)
122. Сабольчи Б., Бониш Ф. Жизнь Белы Бартока в иллюстрациях. Будапешт : Корвина, 1971. 82 с.
123. Самин Д. К. Оскар Недбал // 100 великих музыкантов / авт.-сост. Д. К. Самин. Москва : Вече, 2004. С. 212 –215
124. Сандаджян А. Х. Усовершенствование альтовой постановки и его музыкально-исполнительское значение : автореферат дисс. ... кандидата искусствоведения / Академия наук Армянской ССР. Ереван, 1973. 25 с.
125. Слепнев И. А. Волтон Уильям Тернер // Музыкальная энциклопедия : в шести томах (Гл.ред. Ю. В. Келдыш), т. 5. Москва : 1981. С. 733–734.
126. Смирнов В. В. История зарубежной музыки. Начало XX в.– середина XX в. Вып. 6. Учебник для музыкальных вузов. Санкт-Петербург : Композитор, 2001. 626 с.

127. Снитко Я. А. Особенности интерпретации песен Джона Дауленда в камерных произведениях Бенджамина Бриттена // Израиль XXI : электрон. муз. журн. 2018. №2 (64). URL : <https://elibrary.ru/contents.asp?id=34902248> (дата обращения: 14.05.2018)
128. Снітко Я. О. Камерно-інструментальна творчість Бріттена : жанрово-стильові параметри : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2018. 291 с.
129. Солертинский И. И. Симфонические поэмы Рихарда Штрауса. Ленинград : Ленинградская филармония, 1934. 39 с.
130. Соломонова О. Б. Сміховий світ російської музичної класики : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2008. 32 с.
131. Стоклицкая Е. Ю Альтовая педагогика В. В. Борисовского. Москва : Музыка, 2007. 74 с.
132. Стоянов П. Ц. Взаимодействие музыкальных форм / пер. с болг. Москва : Музыка, 1985. 269 с. : нот.
133. Стравинский И. Ф. Диалоги. Ленинград : Музыка, 1971. 448 с.
134. Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок. Москва : Гос. муз. издат., 1959. 270 с.
135. 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.
136. Таурагис А. И. Бенджамин Бриттен : Очерки жизни и творчества. Москва : Музыка, 1965. 150 с.
137. Тукова И. Г. О понятии жанровой стиль // *Музичний стиль : теорія, історія, сучасність* : *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 38. С. 27–33.

138. Тукова И. Г. Роль жанра в музыкальном произведении как целостности // *Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства : Науковий вісник Національно музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 48. Київ, 2005. С. 50–57.
139. Тукова І. Г. Про смислоутворюючу роль музичного жанру // *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. Вип. 2, 2009. С. 213–218. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn\\_2009\\_2\\_52](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2009_2_52) (дата звернення 09.05.2018).
140. Уйфалуши Й. Бела Барток. Жизнь и творчество. Будапешт : Корвина, 1971. 408 с.
141. Файнберг Н. А. Разговоры за кулисами об альтистах. Москва : Классика-XXI, 2008. 64 с.
142. Фецак Н. М. Український струнний квартет ХХ ст. : композиторська творчість і виконавська інтерпретація : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ, 2013. 16 с.
143. Флеш К. Воспоминания скрипача // *Исполнительское искусство зарубежных стран*. Вип. 8. Москва : Музыка, 1977. 278 с.
144. Холопов Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии // *Музыка и современность* : Вып. 4. Москва : Музыка, 1966. С. 216–329.
145. Холопов Ю. Н. Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита // *Музыка и современность* : сб. статей. Вып. 1. Москва : Музыка, 1962. С. 303–338.
146. Холопова В. Н. Формы музыкальных призведений : Учебное пособие. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с.
147. Холст И. Бенджамин Бриттен. Москва : Музыка, 1968. 100 с.

148. Цірікус К. І. Зв'язки функціональної системи Б. Бартока з принципами ладотворення народної пісні // *Українське музикознавство*, Вип. 10. Київ, 1975. С. 64–72.
149. Чекан О. Е. Соло на увірваній струні // *Україна молода*. 2004, №55. Дата оновлення : 25.03.2004. URL : <http://www.umoloda.kiev.ua/number/147/164/4905/> (дата звернення 01.09.2018)
150. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу : монографія / рец. : Кримський С. Б., Москаленко В. Г. Київ : Логос, 2009. 228 с.
151. Чернова-Строй И. В. Юрий Башмет – грани совершенства. Львів: ЛА «Піраміда», 2003. 208 с.
152. Швець Н. Риси пізнього стилю Б. Бартока в творах для струнно-смичкових інструментів // *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Серія Мистецтвознавство*. Вип. 1 (12). Тернопіль, 2004. С. 16–23.
153. Шервинская Е. С. Фёдор Дружинин. Воспоминания. Страницы жизни и творчества. Москва : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2001. 232 с.
154. Юзефович В. А. Вадим Борисовский – основатель советской альтерной школы. Москва : Советский композитор, 1977. 161 с.
155. Altmann W. Zur Geneschichte der Bratche und der Bratschisten. *Allgemeine Musik-zeitung*, Vol. 56, 1929. Pp. 971–972.
156. Altmann W., Borissovsky V. Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore. Wolfenbüttel : Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft. 1937.148 p.
157. Amis J. Susanna Walton obituary // *The Guardian*, Wednesday 24 March, 2010. URL :

<https://www.theguardian.com/music/2010/mar/24/susana-walton-obituary>

(Last accessed 26.03.2017).

158. Arcidiacono A. *Gli Instrumenti: La Viola*. Milano : Berben, 1973. 62 p.
159. Barrett H. *The Viola : Complete Guide for Teachers and Students*, 2-nd edition. Birmingham : University of Alabama Press, 1996. 218 p.
160. 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.
161. Bruderer C. An Analysys of Bartok's Viola Concerto // *The Journal of the American Viola Society* : journal. Provo : Brigham Young University. Vol. 10 (1), 1994. Pp. 11 –23.
162. Bynog D. Retrospective : Emil Kreuz and the Advancement of the Viola in Nineteenth Century Britain // *The Journal of the American Viola Society* : journal. Provo : Brigham Young University. Vol. 29 (2), 2013. Pp. 59 –66.
163. 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.
164. Bynog D. M. Get to Know Cecil Forsyth's Viola Concerto. URL : <https://www.violinist.com/blog/dbynog/20153/16640/> (Last accessed 21.06.2018).
165. Bynog D. M. The Viola in America : Two Centuries of Progress // *Notes*, Vol. 68 (4) 2012. Pp. 729-750. Updated : 2012. URL :<http://hdl.handle.net/1911/70934>. (Last accessed 24. 08. 2018).
166. Cahn P. *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878 – 1978)*. Frankfurt am Main : W. Kramer, 1979. 394 p.
167. Clarke R. *The History of the viola in quartet writing*. Oxford : Oxford University Press. Music and letters, Vol. 4, 1923. Pp. 6 –17.

168. Curtis L. A case of identity: rescuing Rebecca Clarke // *The Musical Times*, May 5, 1996. Pp. 15 –21.
169. Curtis L. A Rebecca Clarke reader. The Rebecca Clarke Society, Inc., 2004. 241 p.
170. Curtis L. Rebecca Clarke and Sonata Form : Questions of Gender and Genre // *Musical Quarterly* 81/3, 1997. Pp. 393 –429.
171. Dalton D. Playing the viola: conversations with William Primrose. Oxford : Oxford University Press, 1988. 244 p.
172. Dalton D. The Genesis of Bartok's Viola Concerto // *Music and Letters*, Vol. 57 (2). Pp. 117 –129.
173. Del Mar N. Anatomy of the Orchestra. London : Faber & Faber, 1981. 528 p.
174. Denson A. Frederick Riddle // *Independent*, Saturday, 25 February, 1995. URL : <http://www.independent.co.uk/news/people/frederick-riddle-1574804.html> (Last accessed 30.01.2017).
175. Dunham J. E. The Walton Viola Concerto: a synthesis // *The Journal of the American Viola Society*: journal. Provo: Brigham Young University. Vol. 22 (1), Spring 2006. Pp. 13 –20.
176. Everett W. A. The Viola Musik of Frank Bridge // *The Journal of the American Viola Society* : journal. Provo: Brigham Young University, 1997. Vol. 12 (2), 1996. Pp. 11 –29.
177. Forsyth C. Choral orchestration. New York : H. W. Gray, 1920. 134 pp.
178. Forsyth C. Music and Nationalism: a study of English opera. London : Macmillan and Co., Limited St. Martin's Street, 1911. 359 p.
179. Forsyth C. Orchestration. London : Macmillan and Co, 1914. 566 pp.
180. Glyde R. The J. C. Bach-Casadesus Concerto in C Minor: A Second-Handed Gem // *The Journal of the American Viola Society* : journal. Provo : Brigham Young University. Vol. 2 (2), 1986. Pp. 10 –16.



181. Grimson S. B., Forsyth C. Modern violin playing. New York : The H. W. Gray Co., Sole Agents for Novello & Co., LTD. 1920. 168 pp.
182. Hartmut Rohde : Sounds-Index. URL : <http://www.hartmut-rohde.de/viola/page.php?go=sp&pid=4> (Last accessed 05.05.2017).
183. Haylock J. The immortals: William Primrose. 24-th Aughust, 2015. URL: <http://www.amati.com/magazine/107-instrument-articles/immortals-william-primrose/> (Last accessed 12.05.2016).
184. Heimberg Th. Remembering Emile Ferir // *The Journal of the American Viola Society* : journal. Provo : Brigham Young University. Vol. 17 (3), 2001. Pp. 21 –27.
185. Hindemith P. A composer's world : Horizons and limitations. Cambridge. Harvard University Press. 1952. 221 p.
186. Hindemith P. Bach-heritage and obligation. Greenwood Publishing Group, 1978. 44 p.
187. Holman P. Dowland : Lachrimae (1604). Cambridge : Cambridge University Press, 1999. 100 p.
188. Horodetskyi A. Bartok's Concerto for Viola and Orchestra : Figurative and Semantic Aspects of the Composition // *Мистецтвознавство України* : зб. ст. Київ : ІПСМ НАМ України, 2017. Вип. 17. С. 268–275.
189. Kugel M. History of an era : an interpretation of two works for viola. Gent, Christine Groessing, 2002. 139 p.
190. Laine F. La classe d'alto de Théophile Laforge au Conservatoire. 3 février 2012. URL: <http://amisdelalto.over-blog.fr/article-la-classe-de-theophile-laforge-au-conservatoire-1894-1918-par-frederic-laine-98497494.html> (Last accessed 01.02.2016).
191. Laki P. Bartok and his world. Princeton : Princeton University Press, 1995. 314 p.
192. Lloyd S. William Walton : Muse of Fire. Rochester, NY : Boydell Press, 2001. 332 p.

193. Luce G. R. British viola repertoire of the first half of the twentieth century. Dissertation ... Doctor of Musical Arts / University of Maryland, College Park, 2015. 29 p.
194. Manseau C. Benjamin Britten's Early Viola Works with a Pedagogical Analysis: thesis ... Doctor of Music / Florida State University College of Music. Tallahassee, 2015. 83 p.
195. Martinson K. The Music for viola of Milhaud // *The Journal of the American Viola Society* : journal. Provo : Brigham Young University. Vol. 15 (1), 1999. Pp. 27 –35.
196. Maurice D. Bartok's Viola Concerto. The remarkable story of his swansong. Oxford : Oxford University Press, 2004. 222 p.
197. Maurice D. Burton Fisch & the Bartok Viola Concerto // *The Journal of the American Viola Society* : journal. Provo : Brigham Young University. Vol.13 (3), 1997. Pp. 41 –47.
198. Maurice D. Schostakovich's Swansong // *The Journal of the American Viola Society* : journal. Provo : Brigham Young University. Vol 16, 2000. Pp. 13 –23.
199. Menuhin Y., Primrose W. Violin & viola. Kahn & Averill, 1988. 288 p.
200. Milislavljevic M. The evolution of viola playing as heard in recordings of William Walton's Viola Concerto : thesis ... Doctor of Musical Arts / Rice University, Houston, Texas, 2011. 91 p.
201. Moennig William H. What is the Proper Size for a Viola? // *The Journal of the American Viola Society* : journal. Provo : Brigham Young University. Vol. 2 (3), 1986. Pp. 3 –5.
202. Morgan Lee Ann J. Vieux's Other Etudes // *The Journal of the American Viola Society* : journal. Provo : Brigham Young University. Vol. 7 (3), 1991. Pp. 7 –15.

203. Morgan Lee Ann J. Vieux's Vingt Etudes // *The Journal of the American Viola Society* : journal. Provo : Brigham Young University. Vol. 7 (2), 1991. Pp. 7 –23.
204. Nelson S. M. The violin and viola : history, structure, techniques. Mineola, New York : Dover, 2003. 277 p.
205. Ondras L. Hindemith's *Der Schwanendreher* // *The Journal of the American Viola Society* : journal. Provo : Brigham Young University. Spring 2003. Pp. 28 –35.
206. Potter T. Hindemith and the Viola // *The Journal of the American Viola Society* : journal. Provo : Brigham Young University. Vol. 11 (2), 1995. Pp. 5 – 13.
207. Potter T. William Primrose and his violas. URL : <http://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/william-primrose-and-his-instruments/> (Last accessed 14.01.2016).
208. Potter T. William Primrose : A life recorded // *The Journal of the American Viola Society* : journal. Provo : Brigham Young University. Vol. 14 (3), 1998. Pp. 31 –39.
209. Pounds D. The American Viola Society: a history and reference. Provo, Utah : American Viola Society, 1995. 355 p.
210. Pratt Waldo Selden, Boyd Charles N. Forsyth, Cecil // Grove's dictionary of music and musicians, American supplement (the sixth volume of the complete work). New York : The Macmillan Company, 1920. p. 208
211. 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.
212. Primrose W. Walk on the North Side. Provo, Utah : Brigham Young University Press, 1978. 237 p.
213. Rebecca Clarke. List of works. URL: <https://www.rebeccaclarke.org/worksi/> (Last accessed 23.12.2015).

214. Riley M. W. The history of the viola, Vol. 2. Michigan : Printed by Braun-Brumfield, Ann Arbor, 1991. 454 p.
215. Riley M. W. The history of the viola. Michigan : Vol. 1. Braun-Brymfield, Ann Arbor, 1993. 396 p.
216. Robinson M. The violin and viola. London, New York : F. Watts, 1976. 48 p.
217. Rubinstein A. My young years. New York : Knopf, 1973. 478 p.
218. Schafer M. British Composers in Interview. London : Faber and Faber, 1963. 187 p.
219. Serly T. A Belated Account of the Reconstruction of a 20-th century Masterpiece // College Music Symposium, Vol. 15, 1975. Pp. 7 –25.
220. Shedule & Program. The 4th Tokyo International Viola Competition. URL : <http://tivc.jp/eng/competition/> (Last accessed 05. 05. 2019)
221. Sills D. Benjamin Britten's Lachrymae. An Analysus for Performers // *The Journal of the American Viola Society* : journal. Provo : Brigham Young University, 1997. Vol. 13 (3). Pp. 17 –33.
222. Somfai L. Bela Bartok; composition, concepts and autograph sources. Berkeley : University of California Press, 1996. 334 p.
223. Stanford Ch. V., Forsyth C. A history of music. New York : Macmillan, 1976. 474 pp.
224. Stevens H. The Life and Music of Bela Bartok. New York : Oxford University Press, 1964. 364 p.
225. Stierhof K. Memories of Vadim Borissovsky // *The Journal of the American Viola Society* : journal. Provo : Brigham Young University. Vol. 12 (3), 1996. Pp. 11 –15.
226. Taylor Ch. The Real Thing : A Study of the Walton Viola Concerto // *The Journal of the American Viola Society* : journal. Provo : Brigham Young University. Vol. 17 (1), 2001. Pp. 31 –39.
227. Tertis L. Cinderella no more. London : Peter Nevill, 1953. 118 p.

228. Tertis L. *My viola and I*. London : Elek, 1975. 184 p.
229. Thomason D. Hermann Ritter and His Viola Alta // *The Journal of the American Viola Society* : journal. Provo : Brigham Young University. Vol. 6 (1), 1990. Pp. 3 –7.
230. Tibor Serly. URL : [http://lfze.hu/en/nagy-elodok/-/asset\\_publisher/HVHn5fqOrfp7/content/serly-tibor/10192;jsessionid=51706A5005407ECFF3BC3C8242705295](http://lfze.hu/en/nagy-elodok/-/asset_publisher/HVHn5fqOrfp7/content/serly-tibor/10192;jsessionid=51706A5005407ECFF3BC3C8242705295). (Last accessed 01.08.2017).
231. Uscher N. *Performance problems in selected twentieth century music for viola*. New York University, 1980. 569 p.
232. White J. *An Antology of British Viola Players*. Comus Edition, 1997. 259 p.
233. White J. *Lionel Tertis. The first great virtuoso of the viola*. Boydell Press, 2006. 408 p.
234. William Primrose's Life and Career. URL : <https://sites.lib.byu.edu/piva/biographies/> (Last accessed 03. 01. 2017).
235. Williams M. D. *Music for viola*. Detroit :Information Coordinators, 1979. 362 p.
236. Zeyringer F. *Die Viola da Braccio*. Munich : Helter Druck&Verlag, 1988. 276 p.
237. Zeyringer F. *The problem of viola size*. American Viola Society. 19 p.

## ДОДАТКИ

### Додаток А

#### Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дослідження

1. Городецький А. В. Kammermusik №5 Пауля Гіндеміта на шляху до формування індивідуального композиторського стилю // Музикознавчий універсум : зб. ст. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2016. Вип. 38–39. С. 69–82.
2. 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.
3. 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.
4. 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.
5. Horodetskyi A. Bartok's Concerto for Viola and Orchestra : Figurative and Semantic Aspects of the Composition // Мистецтвознавство України : зб. ст. Київ : ІПСМ НАМ України, 2017. Вип. 17. С. 268–275.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Основні положення дисертаційного дослідження були викладені на конференціях: «Музикознавчі студії – 2016» (26 лютого 2016 року), ХVІІІ міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» (9 січня 2017 року), Міжнародній науковій конференції «Ювілейні та пам'ятні дати 2018 року» (25 листопада 2018 року).

## Додаток Б

### **Ідеальні правила організації оркестрового репетиційного процесу, запропоновані Лайонелом Тертісом (наводиться за монографією**

**Дж. Уайта [233, с. 169 – 171])**

1. Оркестр не повинен давати більше двох концертів на тиждень.
2. В оркестр потрібно набирати найкращих й тільки найкращих виконавців з усієї країни. Особливо це стосується лідерів струнної секції (йдеться про концертмейстерів – А. Г.).
3. Лідер кожної струнної групи та його помічник повинні бути зрілими артистами. Краса звуку та почуттів є визначальними критеріями.
4. Лідер кожної струнної групи повинен проводити тригодинну репетицію з членами своєї групи у процесі підготовки до концерту.
5. Кожен музикант повинен бути готовим, у разі необхідності, продемонструвати лідеру своєї групи стан власного інструмента та отримати вказівки щодо покращення навичок звуковидобування.
6. Кожен лідер повинен редагувати всі партії спеціальними позначками щодо аплікатури та фразування. Примітка: мелодія буде звучати бідно, якщо вся група буде грати різною аплікатурою.
7. Лідери повинні проставляти аплікатуру в партіях за три місяці до початку концертного сезону.
8. Кожного оркестранта потрібно забезпечити окремою партією та прописати в його контракті, що він повинен її вивчати вдома. Оркестранти мають отримувати відредаговані партії наприкінці кожного тижня для концерту, який має відбутися на наступному.
9. Оркестрові партії та партитури повинні використовуватися виключно для потреб даного оркестру та не повинні надаватися іншим оркестрам або диригентам.
10. Лідер повинен бачити, що всі інструменти та смички у його групі знаходяться у належному стані і музиканти використовують хороші струни.

Примітка: брудні шийки інструментів, гриф та струни є перешкодою для гарного звучання. Також загальнопоширеним недоліком є велика кількість каніфолі, яка зазвичай збирається на струнах.

11. Лідери кожної групи струнної секції повинні збиратися разом один раз на тиждень для звіряння штрихів.

12. Жоден з оркестрантів не повинен відноситися до інших організацій – не пов'язаних ані з оркестровим або камерним музикуванням, ані з викладацькою діяльністю.

13. Зразок репетиційного плану для двох тижневих концертів (середа та субота). Понеділок: 10.00 – 13.00 – групова підготовка струнної секції, у той час як диригент працює з духовими інструментами; 14.00 – 17.00 – репетиція повним складом оркестру. Вівторок: 10.00 – 13.00 – повний склад та 14.00 – 17.00 – повний склад. У середу лише коротка репетиція (11.00 – 12.30). Подібний розклад також застосовується у процесі підготовки до суботнього концерту.

14. Жоден музикант не повинен приймати професійні пропозиції напередодні та у день концерту.

15. Потрібно уважно слідкувати за поведінкою. Не можна сидіти на репетиції з перехрещеними ногами. Скрипки та інші інструменти не повинні залишатися на стільцях під час перерви. Побажання диригента, нюанси і т. ін. потрібно одразу ж занотовувати у партії на всіх пультах.

16. Працездатний музикант повинен відвідувати всі репетиції для коректного загального балансу.

Примітка: диригент не завжди може виявити поганий баланс, оскільки знаходиться на достатньо близькій відстані перед оркестром.

## **Додаток В**

### **Зразки програм міжнародних конкурсів альтистів**



**VIII Международный конкурс альтистов Юрия Башмета (2018)****[111]****I тур**

1) И. С. Бах. Две контрастные части из сонат или партит для скрипки соло BWV 1001–1006 или Сюит для виолончели соло BWV 1007–1012 (по выбору исполнителя).

2) Обязательное произведение для альтя соло (продолжительностью 5-6 минут)

**II тур**

1) Любое произведение крупной формы композитора XX века для альтя соло или для альтя и фортепиано, его часть или фрагмент (продолжительность звучания не менее 10 и не более 15 минут).

2) В. А. Моцарт. I или III части одного из дуэтов для скрипки и альтя: (№1 Соль мажор К 423; №2 Си бемоль мажор К 424) или финал «Kegelstatt» – трио Ми бемоль мажор для кларнета, альтя и фортепиано К 498.

**III тур**

1) И. Брамс. I и II части из Трио для альтя, виолончели и фортепиано Ля минор ор. 114 или I и II части одной из сонат для альтя и фортепиано ор. 120 (по выбору исполнителя).

2) Р. Шуман. Адажио и Аллегро ор. 70 или две пьесы из «Сказочных картин» ор. 113 для альтя и фортепиано (по выбору исполнителя).

**IV тур**

1) В. А. Моцарт. Концертная симфония для скрипки и альтя с оркестром Ми бемоль мажор К 364.

2) Одно из следующих произведений:

А. Шнитке. Концерт для альта с оркестром

Б. Барток. Концерт для альта с оркестром

У. Уолтон. Концерт для альта с оркестром

И. Райхельсон. Концерт для альта с оркестром

### **The 4th Tokyo International Viola Competition (2018) [220]**

#### **FIRST ROUND**

1) Franz Schubert: Arpeggione Sonata in A minor D 821

2) One of the following suites:

Benjamin Britten: Suite for solo viola no. 1: II. Lamento (Lento rubato) and VI. Moto perpetuo e Canto quarto (Presto).

Benjamin Britten: Suite for solo viola no. 2: V. Ciaccona (Allegro).

Benjamin Britten: Suite for solo viola no. 3: V. Dialogo (Allegretto), VI. Fuga (Andante espressivo), VII. Recitativo (Fantastico), VIII. Moto Perpetuo (Presto)

(Transcription of Three suites for cello, op. 72, 80 & 87 by Nobuko Imai)

#### **SECOND ROUND**

1) Toru Takemitsu / Toshio Hosokawa (arr.): “A string around autumn” for viola and piano.

2) Johann Sebastian Bach: Fugue in C minor (original: Fugue from sonata in G minor, BWV 1001).

3) Ichiro Nodaira: TRANSFORMATION III on five fragments of J. S. Bach for viola (Commissioned by the 4th Tokyo International Viola Competition / world premier).

6) One of the following pieces:

Robert Schumann: Adagio and allegro, op. 70

Robert Schumann: Fantasiestücke, op. 73

Robert Schumann: 3 Romances, op. 94

Robert Schumann: Sonata for violin and piano no. 1 in A minor, op. 105: movements 1 and 2 (To be arranged for viola ad libitum by the performer)

Robert Schumann: Märchenbilder op. 113

### **FINAL ROUND 1**

1) One of the following pieces:

Johannes Brahms: Sonata for viola and piano no. 1 in F minor, op. 120-1

Johannes Brahms: Sonata for viola and piano no. 2 in E-flat major, op. 120-2

Johannes Brahms / Thomas Riebl (arr.): Sonata for viola and piano in G major from Edition Peters (original: Sonata for violin and piano in G major, op. 78)

2) One of the following pieces:

Bernd Alois Zimmermann: Sonata for viola solo (1955)

György Ligeti: Sonata for solo viola (1991 – 94): movements 1 and 6

Ichiro Nodaira: «En plein air» pour alto (2003): any two movements

Akira Nishimura: Sonata I “Whirl Dance” for solo viola (2005)

Akira Nishimura: Sonata II “Mantra on the C string” for solo viola (2007)

Garth Knox: “Fuga libre” for solo viola (2009). Commissioned by the 1st Tokyo International Viola Competition

Toshio Hosokawa: Threnody to the victims of the Tohoku Earthquake 3.11 – for viola (2012). Commissioned by the 2nd Tokyo International Viola Competition

Dai Fujikura: Engraving for viola (2014). Commissioned by the 3rd Tokyo International Viola Competition

## **FINAL ROUND 2**

Paul Hindemith: Der Schwanendreher.

**Додаток Г****Зображення****Сесіл Форсайт**

**Лайонел Тертіс**



**Вільям Пріроуз**



Ребекка Кларк

