

УДК 780.614.333.071.2:78.071.1(477)«19/20»
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-3-11>

Микола УДОВИЧЕНКО,
orcid.org/0000-0002-6297-0104

*аспірант творчої аспірантури кафедри інтерпретології та аналізу музики
Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського
(Харків, Україна) udovichenko.nikola@yahoo.com*

ТВОРИ ДЛЯ АЛЬТА УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ-ХХІ СТ.: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

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

Мета – виявити взаємозв’язок факторів, що вплинули на формування альтового виконавства та сольного репертуару для альту у творчості українських композиторів.

Результати. На прикладі аналізу творчості Ф. Якименка, Б. Лятошинського, Д. Клебанова, В. Бібіка, В. Птушкіна, Є. Станковича, В. Сильвестрова та їхньої роботи з виконавцями (Ісака Вакса, А. Венжеги, С. Кочаряна, А. Вийтовича) доведено, що творчість українських композиторів так чи інакше завжди відчувала на собі вплив творчості виконавської, була пов’язана з розвитком виконавської школи (зокрема, це продемонстровано на прикладах київської та харківської шкіл), із станом та формами концертного життя в суспільстві (наприклад, постійні концерти класу альту та виступи камерного оркестру за часів роботи в ХІМ імені І.П. Котляревського С. Кочаряна сприяла появі багатьох альтових творів Д. Клебанова, В. Бібіка, В. Птушкіна). Доведено, що завдяки відомим творчим тандемам (М. Таненбаум–Д. Клебанов, С. Кочарян–В. Бібік, А. Вийтович–Є. Станкович тощо) з’явилися видатні твори альтового репертуару – концерти, характерні концертні п’єси, навіть квартети, в яких партії альту приділено велику увагу. Доповнення та деталізація історії створення деяких творів для альту дали змогу формування більш актуальної і цілісної картини стану альтового репертуару в контексті сучасного концертного виконавства в Україні.

***Ключові слова:** творчість для альту, альтове виконавство, репертуар для альту, українські композитори ХХ-ХХІ ст., виконавські альтові школи України.*

Mykola UDOVYCHENKO,
orcid.org/0000-0002-6297-0104

*Postgraduate Student of the Creative Postgraduate Studies
at the Department of Interpretology and Music Analysis
Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Kharkiv, Ukraine) udovichenko.nikola@yahoo.com*

COMPOSITIONS FOR THE VIOLA BY UKRAINIAN COMPOSERS OF THE 20-21st CENTURIES: PERFORMING ASPECT

Characteristics of the main problem. An analysis of the process of the formation of the viola repertoire in the creative works of Ukrainian composers has been offered. The author proceeds from the position that concert performance, the forms of its existence are inextricably linked and conditioned by specific historical factors and the development of society. And Ukraine is no exception. Therefore, some tendencies (in particular, the general attitude to the viola as to an exclusively orchestral and ensemble instrument in the 19th century) are relevant to the creativity of Ukrainian composers, but the 20th century radically changed the situation. As a result, we have a fairly powerful list of Ukrainian viola compositions that should be included into the treasury of the concert repertoire of world performers. In addition, according to the author of the study, bursts of interest in the viola among composers are stipulated by the level of performance of individual artists. The study of such interactions is not only an interesting problem, but also important for analysis for the further development of viola performance in Ukraine.

The aim is to identify the relationship between the factors that influenced the formation of viola performance and solo repertoire for the viola in the creative works of Ukrainian composers.

Results. On the example of the analysis of creativity of F. Yakymenko, B. Lyatoshynsky, D. Klebanov, V. Bibik, V. Ptushkin, E. Stankovych, V. Silvestrov and their work with the performers (Isaac Vaks, A. Venzhega, S. Kocharyan, A. Vyitovych) proved that the creative work of Ukrainian composers in one way or another always felt the influence of performing arts, was associated with the development of performing school (in particular, this is demonstrated by the examples of Kyiv and Kharkiv schools), with the state and forms of concert life in society (for example, constant concerts of the viola class and performances of the chamber orchestra during the period of S. Kocharyan's work in KhIA named after I.P. Kotlyarevsky contributed to the emergence of many viola compositions by D. Klebanov, V. Bibik, V. Ptushkin). It is proved that owing to the well-known creative tandems (M. Tanenbaum – D. Klebanov, S. Kocharyan – V. Bibik, A. Vyitovych – E. Stankovych, etc.) outstanding compositions of the viola repertoire appeared – concertos, typical concert pieces, even quartets in which viola parts are given much attention. Additions and detailing of the history of creation of some compositions for the viola allowed to form a more relevant and holistic picture of the state of the viola repertoire in the context of modern concert performance in Ukraine.

Key words: *viola creativity, viola performance, viola repertoire, Ukrainian composers of the 20-21st centuries, viola performance schools of Ukraine.*

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

Аналіз досліджень. Творчість українських композиторів є предметом дослідження вітчизняних музикознавців, таких як В. Москаленко (1982), О. Зінькевич (2012), А. Луніна (2012), А. Тучапець (2020), Ю. Чекан (2013), які вдаються до окреслення основних параметрів стилю творчості, та зокрема – торкаються й альтового мистецтва. В дослідженнях останніх років є спроби каталогізувати як репертуар (М. Кугель, 2009; Д. Гаврилець, 2008), так й окремі жанри (сонати, концерти для альтя – Д. Гаврилець, 2008; 2012; А. Городецький, 2019), виявити риси виконавських шкіл (О.Криса, 2011), тембрової семантики інструменту (Г. Косенко, 2018). Також матеріал статті затребував звернення до публіцистичних матеріалів, що стосуються творчості забутих українських композиторів (серед них – О. Таранченко, 2016; Т.Демко, 2016). Також стаття містить факти, наведені А. Вийтович у його інтерв’ю О. Голинській для газети «День» (2017), публіцистичні

матеріали, що стосуються діяльності сучасних українських виконавців на альті (Н. Лисняк, 2002; Л. Олійник, 2004), а також результати особистого спілкування з митцями, виконавцем творів яких був автор пропонованого дослідження.

У процесі написання статті застосовано комплекс наукових методів, зокрема: історико-біографічний (вивчення обставин створення творів); структурного та інтонаційного аналізу.

Мета – виявити взаємозв’язок факторів, що вплинули на формування альтового виконавства та формування сольного репертуару для альтя у творчості українських композиторів.

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

Але вже на початку XIX сторіччя під впливом розвитку гастрольної діяльності в Європі в цілому, значної популярності набуває інструментальне виконавство та оркестрові жанри, що неминуче позначилося на творчості І. М. Вітковського, А. І. Галенковського, Іллі та Олександра Лизогубів – їх творча спадщина представлена переважно симфонічними та камерно-інструментальними творами. Альт у той час в музичній практиці та культурному просторі України застосовувався здебіль-

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

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

Перелік альтових творів українських композиторів, можливо, варто було б почати традиційно з презентації композиторської спадщини Миколи Лисенка. Але власно творів для альту у композитора немає. Декілька Елегій (і, перш за все, відома Елегія-Сум) є перекладеннями творів, які в оригіналі були написані для інших інструментів (відповідні перекладення були зроблені З. Дашаком). Серед перших оригінальних альтових творів слід назвати Романс Ф. Якименка (ор.13). Композитор (до речі, рідний брат Я. Степового, вчитель І. Стравинського, М. Колеси) вважається представником музичного

неоромантизму ХХ сторіччя, навіть «українського імпресіонізму». У пізніх творах композитора вже відчувається вплив французьких модерністів. При відвідуванні Харкова (1906 р.) композитор писав симфонії, оркестрові твори, навіть оперу «Фея снігів», балет, чимало творів для фортепіано, струнне тріо, сонати для скрипки, віолончелі. Цікавим для нашого дослідження є також твір під назвою «Пісня пастухів» для англійського ріжка, або альту та скрипки, що дозволяє вказати на європейський вектор розвитку українського альтового репертуару на початку ХХ ст.

Після достатньо тривалої перерви¹ серед творів, вагомих для альтового репертуару, слід згадати п'єси Б. Лятошинського (Ноктюрн та Скерцо, у деяких джерелах – Скерцино), написані 1963 р. Безперечно, згадані композиції корифея української композиторської школи є досить цікавими – в них відчувається не тільки вплив естетики імпресіоністів, але й досить авангардні для того часу пошуки самого молодого композитора. Вибір саме альту, його незвичайного тембру є досить очікуваним – темброве забарвлення звуку є невід'ємною складовою і передумовою композиторської концепції (мова йде про Ноктюрн). В Скерцино композитор сміливо експериментує з ритмами (на думку приходять деякі паралелі з творчістю І. Стравинського).

Безперечно, досліджувати внесок українських композиторів у розвиток альтового репертуару слід з урахуванням формування та розвитку української альтової виконавської школи. І першим в цьому переліку має стояти ім'я Ісаака Вакса, який більш відомий завдяки його діяльності у складі квартету ім. Вільома. Але це був видатний виконавець, учень Давида Берг'є та Мирона Полякіна, в класі якого Вакс закінчив Ленінградську консерваторію та навчався в аспірантурі. Після повернення до Києва він заснував альтовий клас у місцевій консерваторії і наполегливо працював над розширенням альтового репертуару. Так, ним було зроблено чимало перекладень, а завдяки творчості квартету ім. Вільома кияни вперше почули твори таких композиторів, як А. Штогаренко, Д. Данькевич, А. Филипенко, Д. Клебанов².

Ще один видатний український альтист, творчість якого була визначною і безперечно стимулювала зацікавленість українських композито-

¹ Хоча весь цей час альт, безсумнівно, був присутній у складах різних ансамблів українських композиторів.

² Після того, як квартет припинив своє існування, Вакс очолив групу альтів оперного театру у Ленінграді, а пізніше емігрував в Ізраїль. Завжди гра І. Вакса отримувала лише найсхвальніші відгуки.

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

Як досить характерний (і навіть показовий) приклад написання твору для альтя серед українських композиторів варто навести історію створення альтового концерту Дмитра Клебанова. Протягом довгих років він був змушений «доводити» свою лояльність радянському режиму, писати музику у повній відповідності до ідеологічних вимог комуністичної партії. І лише в останні роки свого життя композитор міг дозволити собі вільно висловлюватися творчо. Саме в цей період і був написаний альтовий концерт³. Концерт створено під впливом виступів Мели Тененбаум. Передісторія створення цього концерту була такою: у 1983 році Мела Тененбаум, яка є вихованкою Київської консерваторії як скрипалька й альтистка завітала до Харкова, щоб виконати альтовий концерт, написаний учнем Д. Клебанова. Присутній на заході композитор був вражений майстерністю солістки і після знайомства з виконавицею запропонував їй зарати його власний скрипковий концерт. Після успішного виконання цього твору в наступному році композитор створив для пані Тененбаум альтовий концерт⁴. Твір отримав дуже схвальні відгуки в музичному середовищі й композитор відчув справжню хвилю натхнення і невдовзі був написаний ще один твір, також присвячений Мелі Тененбаум. Сьогодні альтовий концерт Д. Клебанова, на жаль, майже не

виконується⁵. Додамо, що Концерт для альтя та струнного оркестру Д. Клебановим написано з чудовим володінням та віртуозним використанням тембрових можливостей оркестрової палітри. Майстерно написано чисельні діалоги альтя з іншими інструментами оркестру, чудовим є знання можливостей сольного інструменту (альта). Слід зауважити, що композитор володів альтом та навіть певний час працював у якості альтиста в оркестрі й тому інструментальну специфіку знав досконало. В Концерті традиційна тричастинна форма: 1 частина Allegro – деякі досить епічні та драматичні епізоди вимагають від соліста неабиякого володіння масштабним звучанням. Хоральний епізод (монолог альтя на фоні оркестрового хоралу) нагадує сповідь автора, намагання відверто ділитися зі слухачем чимось досить особливим; 2 частина – Intermezzo, Andante – частина починається із соло альтя (ніби продовжуючи монолог, яким закінчилася I частина). Альт переважно солює, роль оркестру більш нагадує коментуючий, темброво-гармонійний фон. Інколи роль оркестру обмежується навіть до діалогу альтя з окремими інструментами оркестру, діалогів, які непомітно і органічно переходять у невеличку каденцію (монолог). 3-я частина – Rondo, Allegro – має певні ознаки танцювальних ритмів, активних характер штрихів і ритмічного малюнку – є досить традиційними для фіналів концертів зокрема і для творчості Д. Клебанова в цілому. Окремі контрастні епізоди наближаються за характером до пасторальних, деякі мають виражений фольклорний характер. Подвійні ноти, pizz, розмаїття штрихів, ритмів свідчать про бажання автора продемонструвати багату палітру можливостей солюючого інструменту. Концерт не відрізняється якимось новітніми композиторськими техніками – все достатньо традиційно. Відмітити треба лише те, що композитор досить широко висловлює суто власні почуття та думки. Чимало епізодів викликають певні алюзії з стильовими особливостями інших композиторів. Закінчується твір безкінечним повтором мотиву, що асоціюється з багатокрапкою. Концерт є твором, що безперечно не тільки розширює альтовий репертуар, але й займає значуще місце в ньому. Точніше, має зайняти, бо доки що цей твір з низки причин не набув належного розповсюдження в концертній практиці.

³ Доля і творчий шлях відомого українського композитора Д. Клебанова був досить трагічним та, на жаль, типовим для багатьох талановитих митців радянського періоду. Старт цих негараздів та суттєвих кар'єрних проблем був покладений написанням Першої симфонії (до речі, дуже яскравого і самобутнього твору) у 1947 році. У симфонії були використані давньоєврейські теми. Подібне трактування трагедії Бабиного Яру свідчить про те, що композитор зробив наголос на саме геноциді єврейського народу під час другої світової війни. Такий погляд одразу і досить суворо був засуджений радянським режимом як «націоналістичний» та «космополітичний», що призвело неминучих кар'єрних «висновків». Клебанов був відсторонений від посади голови Харківського відділення Спілки композиторів України.

⁴ Вважається, що концерт було написано приблизно у 1984-1986 роках. Ніна Клебанова у коментарі до цього запису уточнює (наполягає) на даті створення 1986 рік.

⁵ Єдиний відомий запис зроблено самою Мелою Тененбаум (диригент Richard Kapp, Philharmonia Virtuosi, диригент: Richard Kapp, рік запису 1997). Запис зроблена на інструменті невеликого розміру, що певною мірою дещо обмежує темброві можливості звучання. Ми маємо підстави припустити, що автор грав на інструменті саме такого розміру.

Ще один твір, написаний невдовзі після альтового концерту – «Японські силуети» для сопрано, віоля д'амур та змішаного ансамблю (з тринадцяти виконавців)⁶. До речі, пані Тененебаум часто виступає і як виконавиця на віоля д'амур, пропагуючи цей вкрай рідко використовуваний на концертній сцені інструмент. І цей твір також був записаний нею у 1997 році.

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

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

Валентин Бібік – один з провідних і найбільш плідних композиторів, що презентує саме харківську композиторську школу. Альт у його творчості представлений двома Сонатами – ор. 31 (1977) для альту solo та ор. 72 (1988) для альту та фортепіано. Окрім того, композитором написано Концерт-симфонію для скрипки, альту та камерного оркестру (ор. 61, 1986), Елегічну музику для сольного альту та фортепіано з симфонічним оркестром (ор. 77, 1990). В останні роки життя композитор також звертав увагу на цей інструмент і написав ще дві сонати – Соната № 2 ор. 136 (1999) для альту solo, Соната № 2, ор. 137 (2000) та Recitativo для альту solo. Список доволі переконливий й до того, беззаперечно, така увага альту надавалася у тому числі і завдяки досить плідним творчим контактам з Суреном Кочаряном, який в той час не тільки викладав клас альту в Харківському інституті мистецтв імені І.П. Котляревського, але й керував інститутським камерним оркестром. Під час роботи С. Кочаряна у Харкові концерти альтової музики (по суті, концерти його класу) були досить частим явищем й не могли не привернути до себе увагу композиторів. Саме цими обставинами спочатку й був зумовлений своєрідний «альтовий сплеск» у творчості В. Бібіка. Автору дослідження пощастило спіл-

куватися з композитором та виконати Сонату для альту та фортепіано ор. 72. В. Бібік під час репетицій досить прискіпливо пояснював свій задум, вимагав від виконавців якомога більш точного відтворення композиторського задуму. Гра його уяви, звісно, не могла бути вичерпно зафіксована у нотному тексті. Тому було багато пояснень стосовно тембрового забарвлення звуку, найтонших змін нюансів, що мали стати актуальними у процесі відтворення. Партія альту і в 1, і в 2 частинах Сонати доволі часто відтворює своєрідні колористичні відблиски, які викладено повторюваними обертами угруповань шістнадцятих. Інші колористичні ефекти представлені, зокрема, тремолоючими *gliss.* на *pp*. Композитор добре відчував темброву природу і колористичні можливості альту і вдало користувався цим.

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

На активізацію творчості для альту українських композиторів, зокрема, Євгена Станковича, вплинула постать відомого українського музиканта Андрія Вийтовича. Вихованець української школи, який зараз є досить відомим в Європі музикантом, артистом славетного Королівського оперного театру Ковент Гарден у Великій Британії, Андрій Вийтович згадує, що колись після концерту в Києві до нього підійшов Євген Станкович і поцікавився, чому у програмі альтиста відсутні твори українських композиторів (Голинська, 2017). Згодом А. Вийтович звернувся до композитора з проханням написати щось технічно

⁶ До речі, цікавим є факт чому композитор обрав склад ансамблю саме з 13 інструментів. У анотації до диску С. Шварц (Schwartz, 1997) пише, що у радянські часи, згідно існуючого тоді законодавства музиканти, які виступали у складі ансамблю не більшому за 13 учасників, отримували гонорар у майже чотири рази більший, ніж, якби вони виступали у складі трохи більшого колективу. Тобто, автор дуже своєрідно, з притаманним йому почуттям гумору попіклувався про майбутніх виконавців свого твору.

яскраве, на чому можна продемонструвати можливості інструменту і виконавця. Але в результаті вийшов зовсім інший твір з глибоким змістом.

Твори Євгена Станковича для альтя представлені переважно великою формою: Концерт (1999) та Симфонія-Концерт для альтя з оркестром (2004), який іноді називають Концерт для альтя № 2⁷, Камерна симфонія №15 для альтя та камерного оркестру (2018) і «Гірська легенда» для альтя та фортепіано (2003), дещо пізніше з'явилася авторська версія цього твору для альтя з оркестром).

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

У «Гірській легенді» для альтя та фортепіано (альта з оркестром) дослідники творчості Є. Станковича відмічають наявність закарпатських (гуцульських) інтонацій, але є буквально два епізоди, де можна почути інтонації та ритми, що також є характерними для кабардинського фольклору. Тобто, поняття «гірський» можна тлумачити дещо ширше. Досить цікавим і своєрідним є поєднання авангардної композиторської техніки із фольклорним тематизмом. Твір був написаний для Першого конкурсу альтистів ім. З. Дашака, який проходив у 2004 у Києві. Проте у автора пропонуваного дослідження є достатньо обґрунтованих підстав вважати, що скоріш за все у початковому варіанті ця п'єса все ж створювалася для скрипки, а вже потім була перероблена (адаптована) для альтя. Деякі епізоди твору набагато зручніше грати на скрипці (тобто, ми маємо справу з типово скрипковими фактурами і типовими аплікатурами

ними стереотипами, розташуваннями пальців на грифі), а головне – деякі епізоди були б більш природними для виконання саме на скрипці. Для виконання на альті вони доволі незручні (зокрема розташування пальців лівої руки у високих позиціях), що неодмінно впливає на якість звука та не пов'язано із художньою доцільністю. Навіть невеличкі «адаптації» фактури зробили би ці епізоди більш виразними для виконання саме на альті, щоб уникнути «складнощів заради складнощів».

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

Епітафія Л.Б. для альтя (або віолончелі) та фортепіано (1999), як і Диптих для голосу та фортепіано (2004), «Остання пісенька мандрівного підмайстра» – ці твори присвячені дружині композитора Ларисі Бондаренко. Автор каже, що хоча її немає на цій землі, вона постійно присутня в його житті та музиці. Найбільш відомими і поширеними серед доступних записів Епітафії є її виконання Сергієм Полтавським та Іллею Гофманом. Серед творів, на які варто звернути увагу в аспекті розвитку сольного та камерного альтявого репертуару – «Lacrimosa» – присвята дружині відомого вірменського композитора Тиграна Мансуряна, дуже доброго друга Сильвестрова; квартет-пікколо для струнного квартету (1961), струнні квартети № 1 (1974), №2 (1988), № 3 (2011 г.). В. Сильвестров певний період часу входив до угруповання «Київський авангард», але з часом вичерпав себе у цьому напрямку, відчув необхідність в інших композиторських техніках, які більш відповідали його внутрішньому стану. В деяких свої інтерв'ю він говорить про необхідність змінити розуміння ідеї «новизни» і погляди на те, чим має бути сучасна «актуальна музика», про те, що тимчасово варто перестати йти лінією прогресу. Про це дуже вичерпно сказав у своїй праці (книзі) Алекс Росс (Ross, 2007). І В. Сильвестров також вважає, можливості обертонового ряду, кластерів, додекафонії є дещо обмеженими і штучними для вільного висловлювання композиторських почуттів, якщо бути замкненим в цих техніках.

⁷ Другий концерт (Симфонія-концерт) для альтя з оркестром Є. Станкович також написав на замовлення – Данііла Райскина (Daniel Raiskin, Нідерланди). До речі, приблизно у тому ж аспекті, як і концерти Є. Станковича, можна тлумачити і Концерт для альтя з оркестром Генадія Ляшенка. У цьому творі композитор навіть намагається охопити відчуття сенсу і масштабу космічного простору.

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

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

2. З огляду на динаміку розвитку репертуару для альту слід відзначити, що якщо перші твори для альту українських композиторів, створення яких припадає на початок минулого сторіччя (Ф. Якименко), були поодиноким явищем, то вже в середині того ж ХХ сторіччя в композиторському середовищі розпочався справжній бум. Було створено чимало досить цікавих творів, які не тільки свідчили про справжню майстерність і надзвичайно високий професійний рівень українських композиторів, але й опосередковано підтверджували високий виконавський рівень української альтової школи. Б. Лятошинський, Д. Клебанов, В. Бібік, В. Сільвестров, Є. Станкович – зараз ці імена добре відомі не лише в Україні, їхні твори

є часто виконуваними. Не менш заслуговують на увагу й такі імена харківських композиторів, як І. Ковач, М. Стецюн, В. Борисов, В. Птушкін, О. Гнатовська, В. Пацера, Л. Шукайло, які також створили чимало творів для альту. У зв'язку з цим варто згадати таких видатних викладачів, що працювали в Україні у той час, як Михайло Грінберг (Одеса), Сурен Кочарян (Харків), Борис Палшков (Київ), Зенон Дашак (Київ, Львів) та багато інших. Їх активна позиція також відіграла чималу роль на творчій активності композиторів (й не тільки в Україні). Саме цими музикантами було зроблено чимало перекладень для альту і тим суттєво збагачено альтовий репертуар. До того ж, наприклад, постійні концерти класу альту та виступи камерного оркестру за часів роботи в ХІМ імені І.П.Котляревського С. Кочаряна сприяла появі багатьох альтових творів Д. Клебанова, В. Бібка, В. Птушкіна.

3. Сучасні композитори України вже традиційно – і то є дуже добра традиція – приділяють у своїй творчості значну увагу альту (і як сольному, концертному інструменту, і як одному із важливих учасників різноманітних ансамблів). Серед таких відомих нині композиторів, що пишуть для альту, варто згадати Олександра Щетинського, Золтана Алмаші, Сергія Пілютікова та молодих виконавців, що їх надихають – Катерина Супрун, Андрій Тучапець, Олександр Лагоша та багато інших. Твори сучасних українських композиторів для альту відрізняються надзвичайно високим рівнем вимог щодо виконавської майстерності соліста, самобутністю та оригінальністю мислення авторів цих творів та окреслюють нові вектори розвитку альтового репертуару в контексті сучасного концертного виконавства в Україні.

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

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гаврилець Д. Г. Європейський альтовий концерт : генезис, еволюція, жанрові моделі : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2012. 227 с.
2. Гаврилець Д. Г. Педагогічний репертуар альтиста : Три концерти для альту з оркестром. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2008. 176 с.
3. Голинская О. Андрей Вийтович между скрипкой и альтом, между Львовом и Лондоном. *День*. 26 октября, 2017. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/stankovich-zanimaet-osoboe-mesto-v-moej-zhizni>
4. Городецкий А.В. Европейское альтовое мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість: дис. ... кандидата мистецтвознавства. Київ, 2019. 219 с.
5. Демко Т. Що ви знаєте про Якименка? 22.12.2016. Збруч. URL: <https://zbruc.eu/node/60258>.
6. Зинькевич Е. С. О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич. Нежин : Издатель ЧП Лысенко М. М., 2012.
7. Косенко Г. Г. Тембровая семантика альту у творчості харківських композиторів 1960 – 2000-х рр : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. 24 с.

8. Криса О. Б Альтове мистецтво Києва у контексті європейських традицій : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / НМАУ імені П. І. Чайковського, Київ, 2011. 219 с.
9. Кугель М. Б. Шедеври инструментальной музыки : в 2-х книгах. Книга 1, книга 2. Киев, 2009. 195 с.
10. Лисняк Н. Музыкальная частота : труды и дни альтиста Райскина. *День*. 2002. №179. URL : <https://day.kyiv.ua/ru/article/taym-aut/muzykalnaya-chastota>
11. Лісецький С. Й. Євген Станкович. Київ : Музична Україна, 1987. 63 с.
12. Луніна А. Євген Станкович : «Людина–медіум у земному прояві...». *Музика*. 2012. Вип. 6 (389). С. 16–21.
13. Москаленко В. Г. Евгений Станкович. *Музыкальная культура братских республик СССР* : сб. ст. Киев : Музична Україна, 1982. Вип. 1. С. 97–112.
14. 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>.
15. Таранченко О. Г. Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття: Федір Якименко, Віктор Косенко, Михайло Вериківський. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2016. № 4 (33). С. 137 – 145. URL: <http://knmau.com.ua/wp-content/uploads/2017/09/20170916-chasopys-33-16.pdf>.
16. Тучапєць А.І. Альтова музика Євгена Станковича як феномен творчості композитора. *Ukrainian Music: Personal Dimension*. Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 2020. Issue 127. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.127.213874>
17. Чекан Ю. І. Євген Станкович : три штрихи до портрета. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: до 100–річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. Вип. 4 (21). С. 153–161.
18. Ross Alex. *The rest is noise: Listening to the Twentieth Century*, Farrar, Straus, and Giroux. N.Y., 2007.
19. Schwartz Steve. Dmitri Klebanov. Japanese Silhouettes Viola Concerto. * Natalia Biorro, soprano, Mela Tenenbaum, viola d'amore & viola, Philharmonia Virtuosi/Igor Blazhkov, Philharmonia Virtuosi/Richard Kapp. ESS.A.Y Recordings CD1052. 1997. URL: <http://www.classical.net/music/recs/reviews/e/ess01052a.php>

REFERENCES

1. Havrylets D. H. Yevropeyskiy altovyi kontsert : henezys, evolutsiia, zhanrovi modeli [European viola concerto: genesis, evolution, genre models]: dys. ... kandydata mystetstvoznnavstva : 17.00.03 – Muzychne mystetstvo / Lvivska natsionalna muzychna akademiia imeni M. V. Lysenka. Lviv, 2012. 227 s. [in Ukrainian].
2. Havrylets D. H. Pedagogichnyi repertuar altysta : Try kontserty dlia alta z orkestrom [Pedagogical repertoire of the viola player: Three concertos for the viola with an orchestra]. Kyiv : Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, 2008. 176 s. [in Ukrainian].
3. Golinskaya O. Andrey Vyitovich mezhdru skripkoy i altom, mezhdru Lvovom i Londonom [Andrey Vyitovich: between the violin and the viola, between Lvov and London]. *Den*. 26 oktyabrya, 2017. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/stankovich-zanimaet-osoboe-mesto-v-moei-zhizni>. [in Russian].
4. Horodetskyi A. V. Yevropeiske altove mystetstvo pershoi polovyny XX stolittia: vykonavska praktyka ta kompozytorska tvorchist [European viola art of the first half of the 20th century: the performing practice and the composing creativity]: dys...kandydata mystetstvoznnavstva. Kyiv, 2019. 219 s. [in Ukrainian].
5. Demko T. Shcho vy znaiete pro Yakymenka? [What do you know about Yakymenko?]. 22.12.2016. *Zbruch*. URL: <https://zbruc.eu/node/60258>. [in Ukrainian].
6. Zinkevich E. S. O nastoyaschem, o bylom razmyishlyaet Evgeniy Stankovich v besedah s Elenoy Zinkevich [Yevgeniy Stankovich reflects on the present and the past in the conversations with Elena Zinkevich]. Nezhin : Izdatel ChP Lyisenko M. M.. Нежин : Издатель ЧП Лысенко М. М., 2012. [in Russian].
7. Kosenko H. H. Tembroma semantika alta u tvorchosti kharkivskikh kompozytoriv 1960 – 2000-ky rr [The timbre semantics of the viola in the creativity of Kharkiv composers of 1960 – 2000s]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznnavstva : 17.00.03 / KhNUM imeni I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 2018. 24 s. [in Ukrainian].
8. Krysa O. B Altove mystetstvo Kyieva u konteksti yevropeyskykh tradytsii [The viola art of Kyiv in the context of European traditions]: dys. ... kandydata mystetstvoznnavstva : 17.00.03 – Muzychne mystetstvo / NMAU imeni P. I. Chaikovskoho, Kyiv, 2011. 219 s. [in Ukrainian].
9. Kugel M. B. Shedevryi instrumentalnoy muzyki [The masterpieces of the instrumental music]: v 2-h knigah. Kniga 1, kniga 2. Kiev, 2009. 195 s. [in Russian].
10. Lisnyak N. Muzykalnaya chastota : trudy i dni altista Rayskina [The musical frequency: works and days of the viola-player Rayskin]. *Den*. 2002. №179. URL : <https://day.kyiv.ua/ru/article/taym-aut/muzykalnaya-chastota>. [in Russian].
11. Lisetskyi S. Y. Yevhen Stankovych [Yevhen Stankovych]. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1987. 63 s. [in Ukrainian].
12. Lunina A. Yevhen Stankovych : «Liudyna–medium u zemnomu proiavi...» [«A person-medium in the earthly manifestation...»]. *Muzyka*. 2012. Vyp. 6 (389). С. 16–21. [in Ukrainian].
13. Moskalenko V. G. Evgeniy Stankovich [Yevhen Stankovych]. *Muzykalnaya kultura bratskih republik SSSR* : sb. st. Kiev : Muzichna UkraYina, 1982. Vyip. 1. S. 97–112. [in Russian].
14. Oliinyk L. S. Virtuozы smychka [The virtuoso of the bow]. *Khreshchatyk*: hazeta kyivskoi miskoi rady. 2004. № 44. (2447). Data onovlennia: 26.03.2004. URL : <http://vlad51a-krest-5.skif.com.ua/ru/4439/art/17902.html>. [in Ukrainian].
15. Taranchenko O. H. Dolia myttsia v realiiakh kulturno-istorychnykh protsesiv pershoi polovyny KhKh stolittia: Fedir Yakymenko, Viktor Kosenko, Mykhailo Verykivskyi [The fate of the artist in the realities of cultural and historical processes of the first half of the 20th century: Fedir Yakymenko, Viktor Kosenko, Mykhailo Verykivskyi]. *Chasopys Natsionalnoi*

muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. 2016. № 4 (33). S. 137 – 145. URL: <http://knmau.com.ua/wp-content/uploads/2017/09/20170916-chasopys-33-16.pdf>. [in Ukrainian].

16. Tuchapets A.I. Altova muzyka Yevhena Stankovycha yak fenomen tvorchosti kompozytora [The viola music by Yevhen Stankovych as a phenomenon of the composer's creativity]. *Ukrainian Music: Personal Dimension*. Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 2020. Issue 127. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.127.213874>. [in Ukrainian].

17. Chekan Yu. I. Yevhen Stankovych : try shtrykhy do portreta [Yevhen Stankovych: three touches to the portrait]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho: do 100-richchia Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*: zb. st. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 2013. Vyp. 4 (21). S. 153–161. [in Ukrainian].

18. Ross Alex. *The rest is noise: Listening to the Twentieth Century*, Farrar, Straus, and Giroux. N.Y., 2007.

19. Schwartz Steve. Dmitri Klebanov. Japanese Silhouettes Viola Concerto. Natalia Biorro, soprano, Mela Tenenbaum, viola d'amore & viola, Philharmonia Virtuosi/Igor Blazhkov, Philharmonia Virtuosi/Richard Kapp. ESS.A.Y Recordings CD1052. 1997. URL: <http://www.classical.net/music/recs/reviews/e/ess01052a.php>.