

УДК 78.071.1/2:780.616.333"19"(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-19>

Антон ГОРОДЕЦЬКИЙ,
orcid.org/0000-0002-7205-6981
кандидат мистецтвознавства,
в.о. доцента кафедри струнно-смічкових інструментів
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) antonvgorodetsky@gmail.com

ФЕНОМЕН КОМПОЗИТОРА-АЛЬТИСТА В ІСТОРІЇ АЛЬТОВОГО МИСТЕЦТВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Розглянуто постаті композиторів першої половини ХХ ст., які писали альтову музику і самі володіли грою на цьому інструменті. Наголошено на винятковому значенні подібних прикладів в історії альтового мистецтва, що дозволяє розглядати їх як його окремий персональний феномен. Підкреслено, що саме перша половина ХХ ст. стала ключовим періодом у розвитку альтового виконавства і саме композитори-альтисти стали однією з його головних рушійних сил у зазначений відрізок часу. Представлено творчий портрет Сесіла Форсайта – мало відомого сьогодні англійського композитора, альтиста та музикознавця. Розглянуто його Концерт для альту з оркестром. Акцентовано увагу на тому, що цей опус є особливо важливим для заповнення вельми дражливого прогалу в альтовому репертуарі – малої чисельності творів великої форми, зокрема концертів, які б представляли романтичний період. Розглянуто творчу постать англійської композиторки та альтистки Ребекки Кларк, здійснено огляд її альтових творів. Відзначено, що її мініатюри для цього інструмента стали чудовим якісним і кількісним заповненням ще однієї лакуни сольного альтового репертуару, пов'язаної з творами малої форми. Представлено творчу постать Пауля Гіндемита. Відзначено його виняткову роль в історії альтового мистецтва, зокрема у справі розширення сольного альтового репертуару як композитора та у розвитку виконавства на цьому інструменті як практикуючого альтиста. Наголошено на тому, що він здійснював прем'єрні виконання не лише власних альтових творів, а також і інших композиторів, наприклад В. Волтона та Д. Мійо, виконував у концертах сольні альтові партії у симфонії Г. Берліоза «Гарольд в Італії» та Концертній симфонії В. А. Моцарта, виступав як ансамбліст – зокрема був учасником та засновником відомого струнного квартету Амара-Гіндемита тощо. Підкреслено, що його рівень володіння інструментом сягав найвищої – віртуозної позначки. Також представлено творчу постать Бенджаміна Бріттена, який теж володів альтом. Відзначено, що знайомство з цим інструментом стало у прямому сенсі доленосним у житті композитора. Розглянуто ранні альтові опуси композитора та, звісно, «Lachrymae» ор. 48 – твір етапний не лише для творчості Б. Бріттена але й для розвитку альтового репертуару загалом.

Ключові слова: альт, історія виконавства, композиторська творчість, репертуар.

Anton HORODETSKYI,
orcid.org/0000-0002-7205-6981
Candidate of Art History,
Associate Professor at the Department of the String and Bow Instruments
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) antonvgorodetsky@gmail.com

THE PHENOMENON OF THE COMPOSER-VIOLIST IN THE HISTORY OF VIOLA ART OF THE FIRST HALF OF XX-TH CENTURY

In this article there are regarded the figures of composers of the first half of XX-th century who wrote viola music and played this instrument themselves. The exceptional significance of such examples in history of the viola art is emphasized, which allows us to consider them as its separate personal phenomenon. It is also emphasized that the first half of XX-th century became a key period in the development of viola art and composers-violists became one of its main driving forces in the specified period of time. There is presented a creative portrait of Cecil Forsyth – a little-known English composer, violist and musicologist today. There is considered his Concerto for Viola and Orchestra. The emphasis is on the fact that this opus is particularly important for filling a very annoying gap in the viola repertoire – a small number of large-form works, in particular concertos that would represent the Romantic period. There is considered the creative figure of the English composer and violist Rebecca Clarke, also her viola works are reviewed. It is noted that her miniatures for this instrument have become an excellent qualitative and quantitative filling of another gap in solo viola repertoire associated with works of small form. The creative figure of Paul Hindemith is presented. His exceptional role in history of the viola art is noted, in particular in the expansion of the solo viola repertoire as a composer and in the

development of performance on this instrument as a practicing violist. It is emphasized that he performed premieres not only of his own viola works, but also of other composers, for example, W. Walton and D. Milhaud, performed solo viola parts in H. Berlioz's symphony «Harold in Italy» and W. A. Mozart's Symphony Concertante, performed as an ensemble player – in particular, he was a member and founder of the famous Amar-Hindemith String Quartet, etc. It is emphasized that his mastery of the instrument reached the highest – virtuoso level. The creative figure of Benjamin Britten, who was also a viola-player, is presented. It is noted that acquaintance with this instrument was literally fateful in the composer's life. There are considered the composer's early viola opuses and, of course, «Lachrymae» op. 48 – a landmark work not only for B. Britten's output but also for the development of the viola repertoire in general.

Key words: *viola, performance history, composer's creativity, repertoire.*

Постановка проблеми. На першу половину ХХ ст. припадає переломний період в історії альтя. Впродовж декількох попередніх епох цей інструмент 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. Активна фаза зазначеного процесу продовжувалася приблизно до середини ХХ ст. – моменту від якого написання творів за участю сольного альтя стає для більшості визначних композиторів світу не тільки стійкою традицією, але й відчутною творчою потребою.

До початку зазначеного періоду європейський сольний альтовий репертуар залишався вкрай малочисельним. Тож запорукою активного розвитку сольного альтового виконавства стало стрімке розширення оригінального репертуару. Залучення, почасти навіть спонукання композиторів-сучасників до написання альтової музики стає на той час першочерговим завданням багатьох альтистів-солістів. Паралельно в європейському композиторському середовищі почастишали випадки, коли митці безпосередньо володіли грою на альті, часто на професійному рівні. Природньо, що 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 феномен історії європейського альтового мистецтва першої половини ХХ ст., що потребує детального вивчення.*

Аналіз досліджень. Упродовж останніх двох десятиліть альтове мистецтво часто опиняється у фокусі наукової уваги українських музикознавців. Особливо відзначимо дисертаційні дослідження О. Криси (Криси, 2011), Д. Гаврильця (Гаврилець, 2012) та А. Городецького (Городецький, 2019), у яких серед іншого значну увагу приділено й тому часовому відрізьку, який нас зацікавив. Крім того, у дисертаційному дослідженні Я. Снітко (Снітко, 2018) досить розлого представлений альтовий доробок Б. Бріттена, включно з маловідомими ранніми творами. Відчутна фактологічна лакуна,

пов'язана з іменами представлених у нашій статті митців – С. Форсайта та Р. Кларк. У даному аспекті нам стали у нагоді стаття американського альтиста та дослідника Д. Байнога «Сесіл Форсайт: забутий композитор?» (D. Bynog, 2008) та монографія англійської музикознавиці Л. Кертіс «Хрестоматія Ребекки Кларк» (L. Curtis, 2004).

Мета статті – розглянути альтовий доробок композиторів-альтистів першої половини ХХ століття, особливості поєднання композиторської та виконавської діяльності (на прикладах постатей С. Форсайта, Р. Кларк, П. Гіндеміта та Б. Бріттена) як ключового чинника виведення альтя на рівень провідного сольного інструмента.

Виклад основного матеріалу. *Першим композитором-альтистом, який буде представлений є Сесіл Форсайт.* Він народився в Англії 30 листопада 1870 р. (Гринвіч), навчався в Единбурзькому університеті, а музичну освіту здобував у Лондонському Королівському музичному коледжі. Був альтистом 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 N. W. Gray Co», де і працював до кінця свого життя.

Творів за участю солюючого альтя протягом доби романтизму з'явилося дуже мало. Найбільш відчутна прогалина утворилася саме у жанровій сфері інструментального концерту. Саме тому сольне альтове виконавство початку ХХ ст. конче потребувало розширення репертуару не лише за рахунок сучасних за стилістикою творів, але і з причини необхідності термінового заповнення цієї часової та стильової прогалини. Її наявність ставила під загрозу елементарну концертно-репертуарну конкурентоздатність самого інструмента та його «носіїв».

Саме С. Форсайт став одним із піонерів у справі «надолуження романтизму» у сольному альтовому репертуарі. У 1903 р. він створив свій Концерт для альтя з оркестром, який стилістично повністю підпадає під романтичні канони, але разом із тим, відкриває нову сторінку в історії альтового мистецтва першої половини ХХ ст. Прем'єрне виконання відбулося на популярному фестивалі «Proms» у Лондоні. Солістом виступив тогочасний концерт-

мейстер альтової групи оркестру «Queen's Hall» Еміль Ферір, який грав у супроводі цього ж колективу під орудою 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. 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.

Друга постать, якій приділимо увагу – англійська композиторка та альтистка Ребекка Кларк. Вона народилася 27 серпня 1886 р. у передмісті Лондона Херроу. З 1902 по 1905 рр. навчалася у класі скрипки Королівської музичної академії. Від 1907 р. Р. Кларк продовжила навчання у Королівському музичному коледжі. Саме там відбулося її знайомство з альтом. Відомо також, що вона брала уроки альтової гри у Лайонела Тертіса (1876–1975) – видатного англійського альтиста, який багато зробив для «просування» альту у сфері сольного виконавства. У 1910 р. покинула навчання. Р. Кларк 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. 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. Ця подія дала старт її композиторській кар'єрі. Багато виступала з концертами і не лише в Англії (США, 1916; Гавайські острови, 1918–1919 рр.; турне містами британських колоній у 1923 р). Була активною учасницею заснованого в 1927 р. Англійського ансамблю, який представляв собою жіночий фортепіанний квартет. З початком Другої світової війни Р. Кларк переїжджає до США. У 1954 р. вона припиняє композиторську 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 сучас-

ників 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) у Концертній симфонії для скрипки та альту з оркестром В. А. Моцарта. Їй належав чудовий старовинний італійський альт роботи Дж. Гранчіно, який по завершенню виконавської кар'єри вона продала американському альтисту Тобі Аппеллу.

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. 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. 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. Всі інші композиції можуть бути віднесені до жанрової сфери інструментальної мініатюри. Своїми альтовими мініатюрами Р. Кларк заповнила ще одну помітну жанрову прогалину в сольному альтовому репертуарі, який до початку ХХ ст. був представлений здебільшого творами великої форми. З-поміж її мініатюр – Колискова (1909), Колискова на старовинну ірландську мелодію (1913), «П'єса без назви» (1917–1918), «Китайська головоломка» («Chinese puzzle», 1921), Пасакалія на старовинну англійську тему (1941), «I'll bid my heart be still» (1944)¹ – це останній альтовий твір Р. Кларк і передостанній у її творчому доробку взагалі.

Третій і, напевно, найвідоміший композитор-альтист, про якого піде мова – Пауль Гіндеміт. До базового переліку його творів за участю сольного 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» 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. Спираючись на традиційні виконавські прийоми та різновиди інструментальної

¹ «Благатиму, аби моє серце заспокоїлось».

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.

Альт був головним інструментом Гіндеміта-виконавця. Його рівень володіння ним безперечно сягав віртуозної «позначки». До його репертуару передусім входили власні твори (він був першим виконавцем усіх своїх альтових опусів). Також він був першим виконавцем альтових творів ряду сучасних композиторів, серед яких 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 симфонії Г. Берліоза «Гарольд в Італії» і Концертній симфонії В. А. Моцарта для скрипки та альту.

Також він був співзасновником та активним учасником відомого квартету Амара-Гіндеміта з 1921 по 1929 рік. Колектив дав безліч концертів у різних країнах Європи, побували вони і в Києві, мали виступ у тогочасному приміщенні Оперного театру. Квартет був постійним учасником Донауешингенського фестивалю. Після припинення існування квартету Амара-Гіндеміта у 1929 р. митець організував концертне струнне тріо. Крім того, він продовжував активні виступи як соліст. Втім, його сольна виконавська діяльність не завжди отримувала позитивні 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. Одна з ймовірних причин появи подібних 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. Взагалі ж, 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».

Завершує перелік творців-альтистів першої половини ХХ ст. видатний англійський композитор Бенджамін Бріттен. 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 сходяться на тому, що перше знайомство композитора з альтом відбулося ще на початку 1920-х рр. 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)² під час Норіджського фестивалю у 1926 р. познайомила юного музиканта з Френком Бріджем, який згодом стане «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.

Саме з альтовою музикою були пов'язані ранні композиторські спроби юного Б. Бріттена. 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 р., а також «Концерт для скрипки та альту з оркестром», який Б. Бріттен почав писати у 1932-му р., 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). 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

² Саме їй у 1934 р. Б. Бріттен присвятив свою «Про-сту симфонію».

природи інструмента, виявлення ним широкого спектру можливостей тембрової палітри альта, 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.

Але безперечно найвідомішим альтовим опусом композитора і одним із найвизначніших в історії альтового мистецтва став твір для альта і фортепіано «Lachrymae»³, op. 48 (повна назва – «Lachrymae: Reflections on a song of Dowland»)⁴, написаний у 1950-му році. Його поява була інспірована виконавською діяльністю знаменитого альтиста шотландського походження Вільяма Прімроуза (1904–1982) та безпосередньо присвячена цьому музиканту. 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 використанням задля переконливого зображення складної гами внутрішніх душевних (значною мірою навіть духовних) переживань сучасної особистості.

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 оригінальному 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 одногослосно сходяться у визначенні його форми як варіаційної (хоча й доволі специфічної), їхні думки щодо кількості варіацій різняться між собою. Однак, напевно це питання є настільки важливим, адже сам композитор ніяк не позначає у повній версії назви твору його приналежність до варіаційної форми, вочевидь і не прагнучи цього, аби зберегти простір для власної фантазії. До цього слід додати,

³ Слово «lachrymae» з латинської перекладається як «сльози».

⁴ «Сльози: роздуми на тему пісні Дауленда».

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.

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»)⁵. Причому перша пісня, ідейно пов'язана із мотивом нерозділеного 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 спосіб – по-літературному беручи її в лапки («») у нотному тексті. Крім того, показово 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 ст. значною мірою зумовлює його сприйняття як музичного підсумку цього вагомого історичного рубежу.

Наприкінці життєвого та творчого шляху Б. Бріттен знову повернувся до цього твору, оркеструвавши у 1976 р. його фортепіанну партію та присвятивши нову версію 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.

⁵Звернення до спадщини Дж. Дауленда не є єдиничним 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.

Висновки. У підсумку відзначимо, що представлені у нашій статті численні альтові опуси «пишучих альтистів» першої половини ХХ ст., були створені на основі особистого безцінного практичного досвіду, зумовлені глибинним розумінням природи інструмента, який слугував для них одним із уособлень власного професійного «я», зрештою, породжені цілком природним особистим трепетним прагненням «розкрити» цей інструмент світові. В результаті альтовий репертуар поповнився творами, які сьогодні активно представлені у концертних програмах альтистів з усього світу.

рами, які сьогодні активно представлені у концертних програмах альтистів з усього світу.

Звісно художня значущість розглянутих постанов та творів різниться між собою. Разом із тим 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 ст. неухильно зростала естетична вага європейського альтового мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гаврилець Д. Г. Європейський альтовий концерт : генезис, еволюція, жанрові моделі : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2012. 227 с.
2. Городецький А. В. Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття : виконавська практика та композиторська творчість : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2019. 216 с.
3. Карапінка М. З. Жанрова парадигма європейської сонати для альту і фортепіано ХVIII–ХХ століть : автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2011. 16 с.
4. Крися О. Б Альтове мистецтво Києва у контексті європейських традицій : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2011. 213 с.
5. Ракочі В. О. Еволюція інструментального соло як відображення розвитку симфонічного оркестру кінця ХVIII–поч. ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Київ, 2016. 18 с.
6. Снітко Я. О. Камерно-інструментальна творчість Бріттена : жанрово-стильові параметри : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2018. 291 с.
7. 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.
8. Curtis L. A Rebecca Clarke reader. The Rebecca Clarke Society, Inc., 2004. 241 p.
9. Hindemith P. A composer's world : Horizons and limitations. Cambridge. Harvard University Press. 1952. 221 p.
10. Riley M. W. The history of the viola, Vol. 2. Michigan : Printed by Braun-Brumfield, Ann Arbor, 1991. 454 p.
11. Riley M. W. The history of the viola. Michigan : Vol. 1. Braun-Brymfield, Ann Arbor, 1993. 396 p.

REFERENCES

1. Havrylets D. (2012) Yevropeyskyi altovy kontsert : henezys, evoliutsiia, zhanrovi modeli. [The European viola concerto : genesis, evolution, genre models] Dys. ... kandydata mystetstvoznavstva : 17.00.03, Lviv, 227. [in Ukrainian].
2. Horodetskyi A. (2019) Yevropeiske altove mystetstvo pershoi polovyny XX stolittia : vykonavska praktyka ta kompozytorska tvorchist. [The European viola art of the first half of the XX-th century : performing practice and composer's creativity] Dys. ... kandydata mystetstvoznavstva : 17.00.03, Kyiv, 216. [in Ukrainian].
3. Karapinka M. (2011) Zhanrova paradyhma yevropeiskoi sonaty dlia alta i fortepiano XVIII–XX stolit. [The Genre paradigm of the European sonata for viola and piano of the XVIII–XX centuries] Avtoref. dys. ... kandydata mystetstvoznavstva : 17.00.03, Lviv, 16. [in Ukrainian].
4. Krysa O. (2011) Altove mystetstvo Kyieva u konteksti yevropeyskykh tradytsii. [The Kyiv viola art in the context of European traditions] Dys. ... kandydata mystetstvoznavstva : 17.00.03, Kyiv, 213. [in Ukrainian].
5. Rakochi V. (2016) Evoliutsiia instrumentalnoho solo yak vidobrazhennia rozvytku symfonichnoho orkestru kintsia XVIII–poch. XX st. [The evolution of the instrumental solo as a reflection of the development of the symphony orchestra of the late XVIII–early XX centuries] Avtoref. dys. ... kandydata mystetstvoznavstva : 17.00.03, Kyiv, 18. [in Ukrainian].
6. Snitko Y. (2018) Kamerno-instrumentalna tvorchist Brittena : zhanrovo-stylovi parametry. [Britten's chamber and instrumental works : genre and style parameters] Dys. ... kandydata mystetstvoznavstva : 17.00.03, Kyiv, 291. [in Ukrainian].
7. Bynog D. (Spring 2008) Cecil Forsyth :The Forgotten Composer? The Journal of the American Viola Society, Provo, Brigham Young University, 13–19.
8. Curtis L. (2004) A Rebecca Clarke reader. The Rebecca Clarke Society, Inc., 241.
9. Hindemith P. (1952) A composer's world : Horizons and limitations. Cambridge, Harvard University Press, 221.
10. Riley M. W. (1991) The history of the viola, Vol. 2. Michigan : Printed by Braun-Brumfield, Ann Arbor, 454.
11. Riley M. W. (1993) The history of the viola. Michigan : Vol. 1. Braun-Brymfield, Ann Arbor, 396.

Дата першого надходження статті до видання: 27.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

