

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА**

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ГАВРИЛЮК СЕРГІЙ АНДРІЙОВИЧ**

УДК: 78.441; 78.25; 78.211.

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ  
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ “МАСКИ” АЛЬТА В ТЕАТРІ  
ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань 02 Культура і мистецтво

освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

Творчий керівник: **Ланюк Юрій Євгенович,**

професор, Заслужений діяч мистецтв України

Науковий консультант: **Катрич Ольга Тарасівна,**

професор, кандидат мистецтвознавства (доктор філософії, PhD)

Заслужений діяч мистецтв України

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

\_\_\_\_\_ Гаврилюк Сергій Андрійович

Львів – 2023

## ЗМІСТ

ЗМІСТ .....	2
ВСТУП.....	3
Розділ 1. Барокові «маски» альта .....	8
1.1. Попередники альта. Родина віол. ....	10
1.2. Барокові «маски» альта Генрі Персела .....	16
1.3. Барокові «маски» альта Генріха Ігнаца Франца фон Бібера .....	19
1.4. Барокові «маски» альта Антоніо Вівальді .....	23
1.5. Й.С.Бах - хрещений батько альта .....	40
Розділ 2. «Маски» альта доби класицизму .....	52
Розділ 3. Романтичні «маски» альта.....	63
Розділ 4 . «Маски» альта ХХ-ХХІ століття.....	74
4.1. Альтова життєтворчість Лайонела Тертіса.....	75
4.2. Ребека Кларк і її альтова Соната .....	89
4.3. Альтовий соліст і педагог В.Прімуоз.....	90
4.4. Англійський неоімпресіоніст Р.Воан-Вільямс .....	92
4.5. Альтовий «режисер» Пауль Гіндеміт.....	94
4.6. Відомі альтисти ХХ століття .....	98
4.7. Сучасна альтова творчість .....	102
4.8. Концерт для альта з оркестром Йорга Відмана .....	105
4.9. Відомі виконавці-альтисти сучасності.....	110
4.10. Полівекторний артист Максим Рисанов .....	113
4.11. Знаменитий альтовий педагог сучасності Юрій Стефанович Далецький.....	117
4.12. «Маски» альта у власній композиторській творчості. ....	120
ВИСНОВКИ .....	123
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	127

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Початок ХХІ століття, сучасна історична доба - період радикальної переоцінки усталених підходів в оцінюванні художніх здобутків попередніх епох, що пов'язане з розростанням інтелектуального тезаурусу людства, «прокладанням» нових постмодерних шляхів трактування світобудови загалом і музичного мистецтва зокрема.

У зв'язку з цим виникає потреба «свіжого» погляду на виразовий ресурс традиційного музичного інструментарію, застосовуючи «рольовий» театральний підхід. На наше переконання, це сприятиме позбавленню, нажаль, застарілих аксіологічних стереотипів у визначенні місця окремих музичних інструментів-«акторів» в умовному театрі.

Порівняно з іншими розповсюдженими інструментами (наприклад, скрипкою і віолончеллю), альт не від самого початку свого існування привертає увагу і композиторів і виконавців. Разом з тим констатуємо поступове зростання уваги до нього. На сучасному етапі поява творів для альтя соло та альтових ансамблів поряд із аранжуваннями вже написаної музики сигналізує про закладений в ньому культурний ресурс, який розкрито і досліджено не до кінця.

Якщо поглянути на ситуацію крізь призму театрального мистецтва, то альт є «актором», котрий в силу історичних обставин отримував найрізноманітніші ролі. З початку вони були епізодичними, другорядними чи ролями загального плану, проте зі зміною естетичних парадигм мистецтва змінювалося і трактування альтя композиторами та виконавцями. В добу бароко використання альтя було «віддзеркаленням» експериментування, яке торкнулося і багатьох інших інструментів. Проте сам альт виходив на сцену лише епізодично, доба класицизму поступово розкриває його сольний потенціал, митці доби романтизму проголошують рівноправність альтя з іншими інструментами, а ХХ і ХХІ століття доводять його індивідуальність і унікальність. Подібно до актора античного театру, альт, починаючи від деперсоніфікованого учасника

давньогрецького хору, поступово «приміряє» на себе усі «маски», та навіть стає на місце драматурга музичної вистави.

Запропонований ракурс дослідження є **актуальним**, оскільки відповідає новітнім культурологічним підходам у дослідженні традиційних мистецьких явищ. Застосування методик паралельних сфер гуманітарного дискурсу (театру, танцювального мистецтва) дозволяє розкрити досі належно неоцінений виразовий потенціал альтового виконавства.

**Об'єктом дослідження** є альтове мистецтво європейської музичної культури XVII-XXI ст., а **предметом** – розмаїття ролей-«масок» альта у композиторській та виконавській творчості зазначеного періоду.

**Мета дослідження** - розкрити рольові втілення-«маски» альта в європейській музичній творчості, застосовуючи театральні аналогії.

Відповідно до мети, в роботі поставлено такі **завдання**:

1. розглянути приклади використання альта композиторами і виконавцями різних епох;
2. охарактеризувати рольові втілення альта - «маски»;
3. прослідкувати зв'язки між тенденціями театрального мистецтва та «масками» альта, як універсального актора;
4. проаналізувати стильові зміни «масок» альта.

**Практичне значення.** Матеріали дослідження можуть використовуватися у лекціях з: фаху (спеціальний інструмент «альт»), історії виконавства на струнно-смичкових інструментах, «Музичної інтерпретації», «Філософії мистецтва» для студентів мистецьких закладів вищої освіти.

**Наукова новизна.** Робота спирається на актуальні сучасні культурологічні і наукові праці, в ній наведено висновки на основі аналізу сучасної музики, розкрито проблематику мотивації виконавської творчості. Передбачається, що в контексті українського виконавського музикознавства робота є першою, котра

поєднує аналіз виконавського моменту музичної творчості з філософськими та теоретичними засадами театральної і музичної діяльності в цілому.

**Теоретична база.** Концептуальна основа дослідження спирається на культурологічні, мистецтвознавчі, театральні та теоретичні праці А.Арто, О.Брокетт, Й.Гейзінги, Ф.Гілді, П.Гіндеміта, С.Годж, Г.Грабовича, Дж.Данхем Р.Декарта, О.Катрич, Й.Кванца, О.Клековкіна, Й.Матезона, Л.Моцарта, П.Паві, Л.Тертіса, М.Фуко, Дж.Хоманс та інших, а також на ідеях широкого наукового дискурсу Г.фон Гельмгольца, Дж.С. Рігдена, Й.Сузукі та ін.

У роботі використано такі **методи дослідження**: історично-діалектичний (окреслено особливості зміни історичних епох в контексті використання альтя в музичній творчості); традиційно-музикознавчий (виконано аналіз альтової творчості композиторів, окремих елементів їх творів (гармонії, музичної форми, інструментування); музично-онтологічний (розглянуто розвиток і формування альтового звучання); персоналістичний (проаналізовано діяльність окремих постатей-представників альтової музичної творчості); дискурсивний (співставлено театральне і музичне мистецтво); самоаналіз (виконано аналіз власної композиторської і виконавської діяльності).

**Структура дослідження.** Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаної літератури.

У **вступі** визначено мету і завдання роботи, обґрунтовано актуальність наукового дослідження, зазначено практичне значення роботи.

**Перший розділ** містить історичні відомості щодо формування альтя, окреслення його місця в звуковому просторі струнно-смичкових інструментів, аналіз альтової творчості композиторів Г.Персела, Г.І. фон Бібера, А.Вівальді, Й.С.Баха, П.А.Локателлі, які стали визначальними для рольових втілень альтя в театрі європейської музичної культури.

**Другий розділ** містить опис зміни естетичних парадигм у векторі «бароко-класицизм», аналіз альтової творчості К.Д. фон Діттерсдорфа, К.Стаміца та В.А. Моцарта в контексті зміни «масок» альтя.

**Третій розділ** містить аналіз історичних предиспозицій та їх впливу на мистецтво доби романтизму, аналіз альтової творчості Р.Шумана, Н.Паганіні, Г.Берліоза та Й.Брамса в контексті зміни «масок» альтя.

**Четвертий розділ** містить персоналістичний дискурс альтового мистецтва (композиторський і виконавський сегменти), що сформувалося у ХХ. ст., і продовжує свій розвиток у ХХІ. ст. Розглядаються «маски» альтя, запропоновані життєтворчістю Л.Тертиса, В.Прімроуза, Р.Кларк, Р.Воана-Вільямса, П.Гіндеміта, Й.Відмана, А.Таместі, Т.Ціммерман, К.Кашкаш'ян, М.Рисанова, Д.Табакової, Ю.Далецького, С.Гаврилюка та інших.

**Висновки** містять результати проведеного дослідження та опис їх важливості для розуміння особливостей альтового виконавства.

#### **Наукові публікації за темою:**

1. *«Маски» альтя доби класицизму* - Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка / Вип.47, Львів. 2021. С. 10-16;

2. *Romantic «masks of the viola»* - International Journal of Latest Research in Humanities and Social Science (IJLRHSS) Volume 05 - Issue 11, 2022. С. 25-28.

3. Методична розробка спеціального курсу «Альтове мистецтво доби бароко».

#### **Апробація результатів досліджень. Конференції, тези:**

1. Гаврилюк Сергій. «Маски» альтя доби класицизму - Сьомий міжнародний науковий форум «Музикознавчий Універсум Молодих». 01-02.03.2022. Львів. - виступ на конференції, тези.

2. Гаврилюк Сергій. «Альт у творчому експерименті ХХ століття» - Восьмий міжнародний науковий форум «Музикознавчий Універсум Молодих» - «Україна і світ: Вектори музичної комунікації». 01.03.2023. Львів. - виступ на конференції, тези.

3. Прочитана лекція «Baroque “masks” of the viola» (“Barocke Altmasken”). Folkwang Universität der Künste. 3.06.2022. Ессен (Німеччина).

4. Прочитана лекція «Problems of the historical performance» (“Probleme der historischen Aufführung”). Folkwang Universität der Künste. 2.07.2022. Ессен (Німеччина).

5. Створений силабус дисципліни «Альтове мистецтво у жанрово-стильовій динаміці».

## РОЗДІЛ 1. БАРОКОВІ «МАСКИ» АЛЬТА

Альт - інструмент з надзвичайно об'ємним мистецьким потенціалом. Відповідно до місця в струнно-смичковій родині за роллю та діапазоном можемо говорити про його винятковість та особливість, а опираючись на працю Й.Гейзінги «Homo Ludens» - про його театральність і універсальність.

Феномен альта ми можемо розглядати у двох площинах: філософській дихотомії феномен-ноумен, а також у його традиційному розумінні, як незвичайного, рідкісного явища.

Стосовно фізичних особливостей інструмента та його діапазону слід зосередити увагу на кількох моментах, які характеризують унікальність альта. По-перше - альт займає середнє місце між скрипкою і віолончеллю за своїм регістром звучання; по-друге - відповідно до конструктивно-акустичних вимог корпус інструмента не є стандартизованим, що сприяє гнучкості підходів при його виготовленні, і відтак, унікальності тембру; по-третє - зазначають, що альт за своїм тембром є надзвичайно близьким до людського голосу.

За Й.Гейзінгою гра є невід'ємною складовою людської природи, вона знаходить надзвичайно багато проявів у нашому житті. [5, с. 19] Для музикантів ця позиція є важливою, адже становить основу їх діяльності, причому в різних трактуваннях. Щонайменше у двох сенсах ми, як музиканти, трактуємо «гру» як безпосередню фізичну взаємодію з інструментом, видобування звуку, та як виконання музики в контексті акторського розуміння музиканта-артиста. Друга теза пов'язує нас з театральним мистецтвом і це не випадково, адже музика як культурне явище своїми витокami сягає первинного синкретизму мистецтв, один зі зразків якого ми знаходимо в античному театрі.

Інспіруюча ідея нашого проекту така: крізь призму театрального мистецтва трактуємо весь інструментальний простір європейської культури як своєрідний театр, в якому кожен з інструментів з плином історії здобув свою роль.



Дуже часто ця роль зберігає своє семантичне навантаження впродовж століть музичної історії. Певні «маски» стають ідентифікаторами традиційних ролей музичних інструментів в загальному театрі музичної культури. Так за скрипкою закріплюється «маска» головного героя; віолончелю - мудрого, філософського голосу, персонажа з глибоким життєвим досвідом; валторна - герой пасторального типу і т.д. Альт же, в силу свого унікального тембру, здатен приміряти на себе різні «маски».

Який їх жанровий діапазон? З самої першої появи альт себе проявляє скромно, як актор масової сцени. Згодом, мало-помалу, композитори і виконавці звертають на нього увагу і доручають вже, так би мовити, ролі допоміжні (Й.С.Бах). І цікаво, що з плином часу, ця позиція все більше укріплюється - альт вступає в діалог з іншими, «авторитетними» солістами (скрипка, віолончель) (В.А.Моцарт - Концертна симфонія К.364, К.Стаміц - Концерт для альту), починає сольовати сам, а невдовзі виходить на авансцену, ставши головним героєм (Г.Берліоз - «Гарольд в Італії», Н.Паганіні - «Sonata per la Grand Viola»). Далі більше - після комфортного самопочуття в амплуа ключової особи музичного твору він стає режисером (П.Гіндеміт) і згодом - головним керуючим всього музичного дійства на сцені (Д.Табакова), як соліст-диригент.

Використовуючи театральні аналогії зазначимо тезу: *«Від артиста давньогрецького хору до постаті драматурга»*. Такий швидкий процес набуття альтом панівної музичної ролі - від XVII до XXI століття - дає поштовх виокремити його надзвичайно глибокий творчий потенціал. Його тембр не тільки сильно наближений до людського голосу, а й може зображати своїм звучанням скрипку і віолончель. З іншого боку, його першопочаткова другорядність дає величезну гнучкість музикантам, які одразу вчаться не тільки грати, а й реагувати на музичне дійство. Озвучу припущення, що саме така, полівекторна природа альтової психології, може бути визначальною для виховання хорошого ансамбліста і диригента.

Для того, аби розрізнити та проаналізувати жанрово-стильові “маски” альтя в європейській музичній культурі нам необхідно звернутися до історії та, насамперед, прослідкувати, які саме “ролі” йому діставалися упродовж різних епох. Розмову на цю тему слід розпочати з самого початку - створення цього інструменту.

Знаємо, що свою сучасну назву альт у різних мовах отримав із різних джерел. До прикладу, в українській та французькій мовах його назва суголосна найменуванню низького жіночого голосу «альта»; в англійській ця назва відсилає нас до інструментів родини віол (“viola”); німецька дає орієнтир на спосіб тримання інструмента рукою (“bratsche”), близького до італійського “braccio” - «рука», нідерландська ж подає синтезований варіант “altviool”, який поєднує обидва зазначені варіанти. Зважаючи на походження імені інструмента з хорového потрактування з одного боку, та в контексті інструментального простору родини віол - з іншого, розглянемо цих два джерела детально.

### **1.1. Попередники альтя. Родина віол.**

До моменту набуття скрипкою широкої популярності у (XVII столітті), панівне місце серед струнних інструментів до вказаного часу займали віоли. Традиційно вони вважалися аристократичними інструментами, та віоли використовували і для ансамблевої, і для оркестрової гри. В основному віоли зустрічалися в чотирьох варіантах: дискантова, альтова, тенорова і басова. Найбільш розповсюдженою з них була *viola da gamba* (котру тримали між ногами, звідки вона і отримала свою назву) як одночасно ансамблевий, сольний і оркестровий інструмент. Був також інший спосіб тримання, *da braccio* (дослівно “на плечі”), який нам особливо цікавий, адже саме від цієї назви походить назва альтя німецькою мовою («Bratsche»). Також, бароковий оркестр, чи радше *консорт* (ансамбль нефіксованого складу, міг бути «повним», якщо містив інструменти однієї родини, чи «розірваним», «невпорядкованим», якщо містив інструменти різних родин) часто міг мати в своєму складі низькі, басові віоли - віолоне (праобрази сучаного контрабаса), віуели (*viola da mano*), гітари, лютні,

мандоліни, тощо. [25] Вбачаємо тут яскраву подібність до театру барокової доби, адже театральні ансамблі того часу не мали фіксованого складу, як теперішні акторські трупи, натомість, вони збиралися на вимогу, відповідно до вимог тієї чи іншої вистави.

Традиційно, велике розмаїття струнно-смичкових (віоли, віолоне), струнно щипкових інструментів (лютня, гітара), а також клавесин та орган різнопланово виконували одну функцію та належали до єдиної групи - basso continuo, партію котрої зазвичай прописували цифрами під басовою лінією (звідки і походить назва самої групи). Якщо віоли низького регістру завжди виконували лінію басу, то тенорові і альтові віоли окрім прямого дублювання могли мати хоч і не індивідуалізовану партію, проте відмінну від простого октавного чи унісонного повторювання. Відмінні за розміром та тембром ці інструменти виконували гармонічну та ритмізуючу функцію фактури, а також збагачували партитуру неповторними кольорами. Враховуючи таку опуклість фактури, що її створює велика кількість дублюючих і підтримуючих одну фактурну лінію інструментів, бачимо чітку паралель з використанням великої кількості театрального гриму та масок. А в контексті огляду «масок» альтя, цікавим та важливим є існування однойменного літературно-театрального жанру.

*Маска*, («masque», або «mask»), являє собою фестиваль або розвагу, під час якої переодягнені учасники дарують подарунки своєму господарю, а потім об'єднуються для урочистого танцю. Типова *маска* складалася з групи осіб однієї статі в костюмах і масках, які в супроводі смолоскипоносців прибували на світське зібрання, щоб танцювати та спілкуватися з гостями. *Маска* могла бути просто ходою таких осіб, представлених ведучим, або це могла бути майстерно інсценована вистава, під час якої коротка лірична драма сповіщала про появу маскарів, які, зійшовши зі свого театру, виконували фігурні танці, розважалися з гостей, доки їх не покличуть назад на виставу прощальними промовами та піснею. Тема драми, представленої під час *масок*, зазвичай була міфологічною,

алегоричною або символічною та була розроблена, щоб бути компліментом до знатного чи королівського господаря світської зустрічі. [26]

Швидше за все, маски виникли в примітивних релігійних обрядах і народних церемоніях, відомих як перевдягання або маскаради, і перетворилися на складні придворні видовища, які під різними назвами розважали королівських осіб по всій Європі. В Італії епохи Відродження, під патронатом Лоренцо Медічі (1449-1492), інтермецо стало відомим своїм наголосом на пісні, танці, декораціях і сценічних механізмах. Незалежно від того, наскільки літературним він був, інтермецо незмінно включало танець або бал у масках, де гості змішувалися з акторами. Недраматична форма, *trionfo*, або *тріумф*, виникла з цих італійських придворних масок і, прибувши до Франції, дала початок *balet de cour*, придворному балету і більш видовищному маскараду. Протягом XVI століття європейська континентальна *маска* потрапила до Англії тюдорів, де стала придворною розвагою, яку грали перед королем. Чудові костюми, вражаючі декорації з продуманою технікою для переміщення на сцені та поза нею, багатий алегоричний вірш відзначили англійську *маску*. Під час правління Єлизавети I *маска* служила елегантним засобом для передавання компліментів королеви в її палаці та під час її літніх турів Англією. При Якові I і Карлі I *маски* були традиційним театральним дійством при дворі. [26]

За епохи правління династії Стюартів *маска* досягла свого зеніту, коли Бен Джонсон (1562-1637) став придворним поетом. Він наділив цю форму великою літературною, а також соціальною силою. У 1605 році Б.Джонсон і сценограф Ініго Джонс створили першу з багатьох чудових *масок*, над якими вони продовжували співпрацювати до 1634 року. Джонсон винайшов такий жанр, як *антимаску* — також відому як *антемаска* (*antemasque*), фальшива маска та антична маска — і створив першу таку композицію у 1609 році. Це дійство відбулося перед основною *маскою*, та було зосереджено на гротескних елементах і забезпечило прямий контраст до елегантності *маски*, що послідувала. Пізніше *маска* перетворилася на оперу, а *антимаска* стала переважно фарсом

або пантомімою. Після виходу Б.Джонсона на пенсію *маски* втратили свою літературну цінність і стали переважно розважальним засобом. [26]

Розуміємо в контексті такого театрального потрактування маски, як жанру, її зв'язок зі знаменитою «комедією масок» («Commedia dell'arte»), традиційними персонажами якої були П'єро, Арлекін, Панталоне, Коломбіна, ПульчіNELLA, Капітан та інші. За словами лондонського театального критика XVIII-го століття Джузеппе Марк'Антоніо Баретті (1719-1789), комедія дель арте включає в себе конкретні ролі та персонажі, які «спочатку були задумані як своєрідні характерні представники певного італійського району чи міста», (архетипи). [55, с.65, 71]

Приклад 1. Жан Філіп Рамо - «Les Indes Galantes» - «Les Sauvages», такти 1-4.

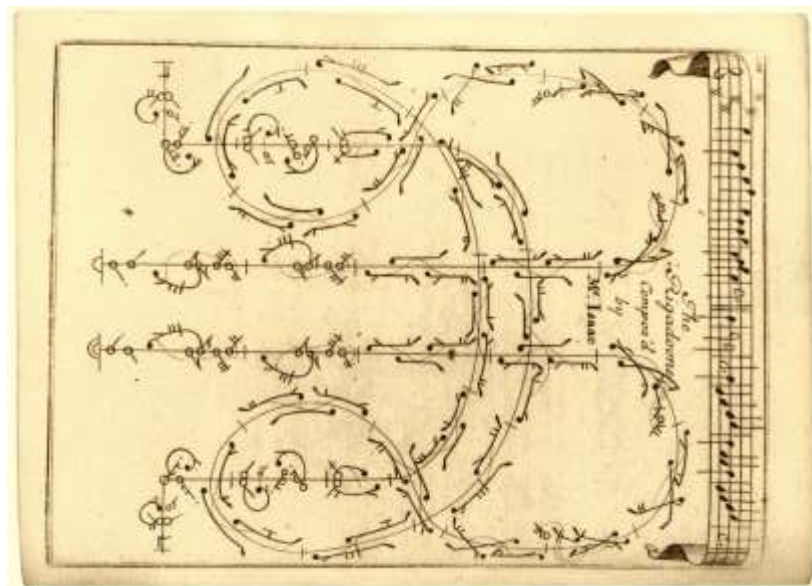
**ENTRÉE LES SAUVAGES**

5-1 DANSE DU GRAND CALUMET DE PAIX EXECUTÉE PAR LES SAUVAGES

Важливу роль у поштовху до розвитку інструментального виконавського мистецтва у добу бароко зіграв французький король Людовік XIV. Знаємо, що король був палким шанувальником балету та власною персоною брав участь у танцювальних постановках. [58, с. 285] За певними підрахунками, Людовік XIV виконав близько вісімдесяти ролей у сорока великих балетах, що на той час наближалося за кар'єрних досягнень професійного артиста балету. Зазвичай король обирав головні ролі, пов'язані з королівськими особами чи персонажами міфології - богами (Нептун, Аполон, Сонце). Часом, він навіть міг змінювати ролі впродовж однієї вистави. Також, король значним чином посилив розвиток хореографічного мистецтва Франції, створивши 1661-го року

Королівську академію танцю, в котрій використовували графічну нотацію для збереження хореографічних структур. Пізніше ця праця була адаптована та видана Raoul Auger Feuillet 1700 року під назвою “*Chorégraphie*” - «Хореографія». [47, с.6]

Приклад 2. Приклад графічної танцювальної нотації, танець рігодон.



Природно та органічно, що балетні вистави не могли відбуватися в тиші. Створивши з суб'єктивних міркувань сприятливе підґрунтя для активного розвитку хореографічного мистецтва, король Людовік XIV неабияким чином сприяв і розвиткові музичного мистецтва. Жан Батист Люллі, Жак Шампйон де Шамбоньєр, Франсуа Куперен - це найвідоміші представники плеяди французьких композиторів, котрі процвітали за правління Короля-Сонця та відшліфовували своє музичне, драматургічне та виконавське мистецтва.

Оцінити та в значній мірі прослідкувати роль інструментів віольної родини можемо і з аналізу партитур композиторів доби бароко, а також і з записів-реконструкцій, що їх здійснили та продовжують здійснювати представники течії історично-поінформованого виконавства. З-поміж нейяскравіших представників виокремлюємо такі постаті та колективи: Жорді Саваль (ансамблі Hespèrion XXI, Capella Reial de Catalunya, Le Concert des Nations), Фабіо Бйонді (ансамбль

“Europa Galante”), Енріко Онофрі (та ансамбль “Il Giardino Armonico”) та Райнхардт Гьобель (та ансамбль “Musica Antiqua Köln”).

Барокова естетика - «колиска» альтя, як самостійного інструмента, адже вона є насрізь театральна, «маскова» за своєю суттю. Ключова для неї теорія афектів театральна за своєю природою. Також традиційним для музики цієї доби є програмність - пригадуємо найвідоміший приклад інструментальної музики, «Пори року» ор.8, та «Баталію» І.Г. фон Бібера - яка може бути і втіленою в кожній частині твору, і в його назві, і навіть за допомогою зазначення специфічних ремарок в самому музичному тексті, як-от, наприклад, імітація співу птахів, шуму грому та гавкоту собаки.

Приклад 3. А.Вівальді, Концерт RV 269, «Весна», друга частина, Largo (3/4), партія альтів з ремаркою «Il cane che grida» - «Собака, що виє».



Знаковим є музичне оформлення фільму «Le Roi Danse» («Король танцює»), яке складається з композицій Жана Батиста Люллі, Мішеля Ламберта (фр. Michel Lambert) та Бода Кордьє (фр. Baude Cordier). Ансамбль “Musica Antiqua Köln” під керівництвом Райнхардта Гьобеля вповні втілює концепцію виразного виконання музики доби бароко. Вже з перших нот ми чуємо урочисті фанфари, жваві танцювальні ритми, енергійні синкопи, пружні геміоли та раптові зміни емоцій, які органічно резонують з теорією афектів. «Гнів, палкість, мстивість, гнів, лють та всі інші подібні насильницькі почуття насправді набагато краще роблять доступними всі види музичних винаходів, ніж ніжні та приємні пристрасті, з якими справляються набагато витонченіше. Але з першим також недостатньо, якщо тільки сильно бубнити, шуміти і зухвало лютувати: нот з багатьма хвостиками просто не вистачить, як багато хто думає; але кожна з цих насильницьких якостей вимагає власних особливих характеристик і, незважаючи на сильну експресію, все одно повинна мати певну співочу якість: як чітко

вимагає наш загальний принцип, який ми не повинні випускати з уваги.» [51, с.113] Виконавці майстерно прочитають партитури Люллі, Ламберта та Кордье та втілюють яксраву емоційну палітру, разом з тим знаходячи баланс, про збереження якого так скрупульозно пише Йоганес Матезон у своїх музично-теоретичних трактатах.

З французького колористичного використання віол перенесемося до Англії та розглянемо один хрестоматійних творів авторства Генрі Персела (1659-1695) - Chacony Z.807, соль мінор.

## 1.2. Барокові «маски» альта Генрі Персела

Приклад 4. Г.Персел, Chacony Z.807, соль мінор, такти 1-7.

The image shows a musical score for four instruments: Violino 1, Violino 2, Viola, and Basso. The music is in 3/4 time and G minor. The score consists of seven measures. The Violino 1 part starts with a quarter note G, followed by a dotted quarter note A, and then a quarter note B. The Viola part starts with a quarter note G, followed by a dotted quarter note A, and then a quarter note B. The Basso part starts with a quarter note G, followed by a dotted quarter note A, and then a quarter note B. The Violino 2 part starts with a quarter note G, followed by a dotted quarter note A, and then a quarter note B. The score shows various rhythmic patterns and dynamics, including a dactylic figure in the Viola part in the fourth measure.

На перший погляд твір є досить звичним та альтова партія не надто виділяється із загальної фактури, що природно; проте вже у четвертому такті з'являється ритмізована прикраса, прописана самим автором - дактильна димінуційна фігура. Альт вже з перших тактів цієї Чакони компліментарно доповнює інші партії, тим часом привносячи новий ритмічний матеріал.

Альтовий голос у чаконі підтримує загальний танцювальний рух з акцентом на другій долі, а також дещо виходить за рамки суто акомпануючої ролі фактури. В рамках барокової персоніфікації кожного голосу йому доручені перші покази нових елементів фактури. Шістнадцятий такт вперше у творі являє фігуру пунктирного ритму в рамках двох четвертей:

Приклад 5. Г.Персел, Chacony Z.807, соль мінор, такти 15-21.



Musical score for measures 15-22. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Звернімо увагу також і на дев'ятнадцятий такт, де альт виконує димінуційні секундові фігури (подібно до першої появи нового ритму у четвертому такті), приводячи до наступного такту, забарвленого сильною гармонією.

Межа п'ятдесят дев'ятого та шістдесятого тактів яскраво презентує нам прийом затримання, який також доручено альтовому голосу:

Приклад 6. Г.Персел, Chacony Z.807, соль мінор, такти 56-61.

Musical score for measures 56-61. The score is in 3/4 time and C minor. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties. The key signature has three flats (F, C, and G).

Своєрідним сольним епізодом є секція з шістдесят другого по шістдесят сьомий такти з кадансом у шістдесят дев'ятий, де альт виконує роль бассо контінуо, в той час як ціла група, яка б мала виконувати цю функцію має паузи:

Приклад 7. Г.Персел, Chacony Z.807, соль мінор, такти 62-67.

The musical score for Example 7 shows measures 62-67. It is written in G minor (one flat) and 3/4 time. The score consists of four staves. The first staff (treble clef) contains the main melodic line. The second staff (treble clef) features a prominent alto part with a complex rhythmic pattern. The third staff (bass clef) provides a steady accompaniment. The fourth staff (bass clef) is mostly empty, indicating a solo performance by the alto instrument.

Тут бачимо великий крок вперед, що його провадить Генрі Персел, адже і ритмічна і гармонічна функції тут покладені саме на альт, а не на віолончель, як це традиційно відбувалося. Таку ж ситуацію спостерігатимемо у секції з вісімдесят шостого по дев'яносто третій такти, альт повноцінно виконує соло традиційної групи басо контінуо:

Приклад 8. Г.Персел, Chacony Z.807, соль мінор, такти 86-92.

The musical score for Example 8 shows measures 86-92. It is written in G minor (one flat) and 3/4 time. The score consists of four staves. The first staff (treble clef) contains the main melodic line. The second staff (treble clef) features a prominent alto part with a complex rhythmic pattern. The third staff (bass clef) provides a steady accompaniment. The fourth staff (bass clef) is mostly empty, indicating a solo performance by the alto instrument.

Таке доручення альту «маски» басового голосу є не випадковим. Як ми знаємо, альт та його віольні попередники мали у своєму конструктивному ресурсі низькі струни, котрі сягали частини діапазону віолончелі, басової віоли та віолоне, і таким чином дозволяли виконувати частину регістру цих інструментів. На додачу до близькості діапазону басова «роль» альту була унікальною в контексті тембрового забарвлення, адже низькі струни цього інструмента звучать дещо тьмяніше за високі віольні чи віолончельні (віолонні), проте саме цим басовий супровід за допомогою альтової партії додає іншої

фарби утворюваному звуковому полотну, а відтак - розкриває барокову «маску» маску альта - гармонічного та тембрового фундаменту усієї фактури.

Враховуючи темброву гнучкість, альт у Чаконі Г.Персела сягає і іншого частотного полюсу - скрипкового тембру. Як ми бачимо у такті сто двадцять третьому, партія альта за звуковисотністю максимально наближається до партії другої скрипки, таким чином вказуючи нам на можливість відтворення і цього тембру також. В рамках барокового універсалізму альт може не тільки бути басовим голосом, а й вести мелодичну лінію у типово скрипковому регістрі:

Приклад 9. Г.Персел, Chacony Z.807, соль мінор, такти 123-128.



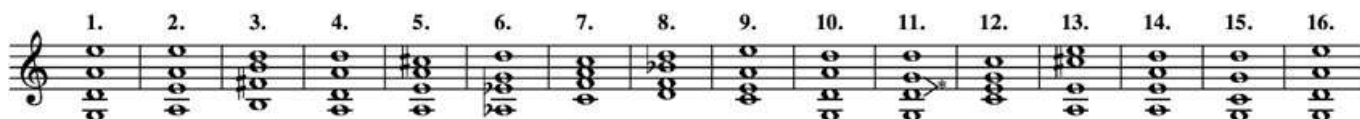
Ми знаємо, що існують різні версії цього твору, виконувані у наш час, зокрема, коли партія альта замінюється третьою скрипкою, та з впевненістю констатуємо, що лише альт у даному контексті здатен втілити вповні композиторський задум з конструктивно-фізичних причин - розміру, струн, а відтак - тембру та частотного діапазону.

### 1.3. Барокові «маски» альта Генріха Ігнаца Франца фон Бібера

В контексті розгляду барокових «масок» альта та дослідженням спектру його можливостей розглядаємо творчість знаменитого австрійського скрипаля та композитора Генріха Ігнаца Франца фон Бібера (1644-1704). Знаємо, що він є автором великої кількості мес, інструментальних композицій та опери. Своєю творчістю Г.І.фон Бібер презентує постать композитора-новатора, котрий користується усіма можливими інструментами для пошуку нових звукових фарб та тембрів. Надзвичайно відомим є цикл його сонат для скрипки та басо континуо

- *Rosenkranzsonaten*, або ж «Сонати-Розарії», чи «Сонати-Містерії», в якому у шістнадцяти сонатах втілено біблійні сюжети за участю святих Марії, Єлизавети та Ісуса Христа. Музичною візитною карткою цього циклу є використаний композитором прийом *скордатури* - зміни звичного налаштування струн інструмента задля досягнення більшого резонансу корпусу та використання більшої кількості акордів за участі відкритих струн. [46] Цікаво, що тільки перша і остання сонати циклу - Благовіщення та Пасакалія «Ангел-хранитель» написані у звичному для скрипки квінтовому строї. Решта ж сонат мають такі параметри налаштування:

Приклад 10. Параметри налаштування відкритих струн скрипки у «Сонатах-Розаріях» Г.І.фон Бібера.



Використання прийому скордатури дозволяє використання більшої кількості відкритих струн при виконанні і одноголосного тексту, і акордів. За допомогою цього інструмент отримує дещо інше звучання, яскравіше, опукліше, та таким чином композитор створює індивідуалізоване звучання для кожної композиції. В цьому контексті пригадуємо значну рельєфність барокового театрального гриму, який в значній мірі допомагав втілити естетичні вимоги доби. Загострення тембрів за допомогою переналаштування відкритих струн інструмента є своєрідним інструментальним втілення цієї концепції, яке використане для ще більшого занурення слухача у музично-театральний простір виконуваного твору. А відповідно до використання самих масок у театральній виставі відзначаємо такі яскраві символічні знахідки, як, наприклад, творче авторське рішення Г.І.фон Бібера для Сонати № 11 «Воскресіння», де окрім скордатури струни розміщені у зміненому порядку (IV—II—III—I: соль-соль-ре-ре), та перехрещені на підгрифнику та біля верхнього поріжка, втілюючи символічний біблійний образ хреста.

Приклад 11. Г.І.фон Бібер, «Соната-Розарія» №11, вигляд струн - образ хреста.



Приклад 12. Г.І.фон Бібер, «Соната-Розарія» №11, нотація скордатури та перехрещення струн.

XI.

Sonata.

 A musical score for Sonata XI. It features a circular engraving on the left depicting a figure, possibly an angel or saint, surrounded by other figures. The score consists of several staves. The top staff is labeled 'Sonata.' and contains a melodic line. Below it are two staves labeled 'Übertragung.' and 'Richtung.', which show the transfer of the melodic line to different string positions. The bottom two staves are labeled 'Sonata.' and show a bass line with chords.

Цікаво, що ця техніка після барокової доби використовувалася досить мало, та на даний час в контексті пострадянського виконавського простору вважається достатньо складною для втілення. Водночас в сучасній академічній композиції та поп-виконавстві знаходимо чимало прикладів відродження її використання.

Г.І.фон Бібер завершує цикл надзвичайно цікаво та нетипово - після п'ятнадцяти насичених звукових полотен з участю клавесина і органа ми чуємо сольну Пасакалію та розповсюджений остінатний бас - фрігійський зворот у соль мінорі. Одним з потрактувань цього ходу у Пасакалії є зображення Ангела-охоронця, який супроводжує головного героя - людину, крізь усі життєві

перипетії. Спостерігаємо, що подекуди мелодія басу переходить у верхній регістр та навіть проводиться у стретному вигляді, накладаючись сама на себе:

Приклад 13. Г.І.фон Бібер, «Соната-Розарія» №16, середній розділ.



А завершує останню сонату циклу єдина за увесь твір ремарка «*piano*» та розв'язання у соль мажорний тризвук, імовірно зображаючи промені надії та відліт душі до раю.

Приклад 14. Г.І.фон Бібер, «Соната-Розарія» №16, останні 8 тактів твору.



Близьким за новаторськими ідеями та символічним наповненням є також і інший інструментальний цикл Г.І.фон Бібера, а саме - “*Harmonia artificiosioriosa*” («Гармонія вишукано-аріозна»). «Гармонія» являє собою збірку з семи Партит для різного інструментального складу: двох скрипок та басо континуо, скрипки і альт та басо континуо, а також двох віол д’амур та басо континуо. Аналогічно до «Сонат-Розарій», у цьому циклі використано прийом скордатури, та сольні інструменти налаштовані за такою схемою:

- №1. скрипки - a, e', a', d
- №2. скрипки - b, f#', b', d
- №3. скрипки - a, e' a', e''
- №4. скрипка - bb, eb', bb', eb, альт - eb, bb, eb', bb
- №5. скрипки - g, d', a', d
- №6. скрипки налаштовані традиційно
- №7. віоли д’амур - c, g, c', eb', g', c

Г.І.фон Бібер робить важливий внесок у розкриття барокової «маски» альта - він доручає альту такі ж самі за технічною складністю та мелодичною виразовістю партії, як і скрипці - присутня велика кількість акордів та подвійних нот, солісти грають абсолютно на рівних (на прикладі Партити № 4):

Приклад 15. Г.І.фон Бібер, “*Harmonia artificioso-ariosa*” Партита №4, Adagio.

44

## PARTIA IV

Подібно до жанру концерто гресо, інструменти наче змагаються у показі своїх віртуозних можливостей, альт має повну свободу творчого самовираження.

Приклад 16. Г.І.фон Бібер, “*Harmonia artificioso-ariosa*” Партита №4, Allegro, такти 23-25.

Цікаво, що в перехідний, віольно-скрипковий етап трансформації струнних знаходимо приклади співіснування в композиторській партитурі інструментів обох родин. На момент встановлення остаточного домінування у виконавській практиці інструментів скрипкової родини, ситуація з розподілом фактурної ролі між струнними не надто змінилася. Найчастіше альт виконував ритмічну чи гармонічну функцію, проте не без важливих винятків.

#### 1.4. Барокові «маски» альта Антоніо Вівальді

Принципово важливу роль для розвитку альту та його попередників у барокову добу здійснив геніальний та знаменитий італійський скрипаль-віртуоз та композитор Антоніо Вівальді (1678-1741).

Станом на сьогодні одним з найважливіших амплуа А.Вівальді для всього світу є роль скрипаля-віртуоза, творця самого жанру інструментального концерту. Найвідоміший портрет композитора зображає його зі скрипкою, та мусимо прояснити таке уявлення про знаменитого італійця.

Правдиво, що А.Вівальді обрав своїм сольним інструментом саме скрипку, та поряд із цим його перу належить чимало композицій для величезного різноманіття інструментальних та змішаних складів, з-поміж яких опери, меси, камерна музика, кончерто гресо, церковні та світські сонати. Незважаючи на те, що солював А.Вівальді на скрипці, головні партії в його концертах доручено окрім скрипки й таким інструментам: віолончелі, віолі д'амур, фаготу, мандоліні, органу та іншим.

Одразу привертає нашу увагу використання композитором альтового голсу у своїх творах. Розпочнемо з огляду його композицій, написаних в жанрі кончерто гресо.

Кончерто гресо RV565 є дуже вдалим прикладом того, яким універсальним інструментом є альт у контексті відповідності творчим пошукам А.Вівальді. Хоч музика композитора і щедро використовує усі тембри оркестру, можна знайти приклади, де крім поліфонічних епізодів альту доручене зображення характерних, індивідуалізованих барв. У тактах 48-49 знаходимо такий епізод:

Приклад 17. А.Вівальді, Кончерто гресо RV565, такти 47-49.





У цьому епізоді чітко прослідковуємо наступне - партія альтя теситурно знаходиться вище партії другої скрипки, таким чином, у цьому моменті музичного твору вони обмінюються «ролями» та на альт А.Вівальді ніби надягає скрипкову «маску», використовуючи його тембр для втілення низхідних секундових інтонацій, котрі формують також нисхідну секвенцію. Кілька тактів потому (№№ 52-54) ми побачимо зворотній обмін, коли інструменти повертаються у звичне теситурне положення, змінюючи тембральну барву партитури на традиційну і ненапружену:

Приклад 18. А.Вівальді, Кончерто гресо RV565, такти 50-52.



Зазначаємо, що в другій частині даного твору (*Allegro*), кожен з інструментів фактури отримує досить рівноправні функції, адже композитор обирає поліфонічний тип викладення матеріалу. Натомість альту в певних місцях доручені особливі функції, як-от: у тутійному епізоді між 60-м і 70-м тактами бачимо активне надання альту мелодичної лінії, котра утворюється з затриманих

нот. Враховуючи, що гармонічно такий прийом означає необхідність застосування техніки *messa di voce*, тобто кресцендування до найближчого дисонансу та подальше послаблення звуку при настанні консонансу, сигналізує про важливий смисловий акцент, який композитор ставить саме на альт. Ба більше, такий епізод зустрічається в партитурі вперше - затримані ноти лунають в альта три такти поспіль, чого в попередніх шістдесяти тактах ще не відбувалося. З огляду на зазначене говоримо про особливе місце альта в даній партитурі - А.Вівальді виокремлює альт і з-поміж рівноправних оркестрових голосів по-особливому прикрашає та виділяє його, виводячи на ближній «акторський план».

Приклад 19. А.Вівальді, Концерто гресо RV565, такти 62-67.



Поглянувши на такт № 68 і далі бачимо наступне - прийом, котрий вперше з'явився в альтовій партії переходить у голоси першої та другої скрипок, у цьому контексті альт - новатор стосовно наданих йому композитором ритмічних і мелодичних фігур.

Приклад 20. А.Вівальді, Концерто гресо RV565, такти 68-70.



У цьому епізоді він має іншу функцію - ритмічного рушія разом з групою басо контінуо. Альт розвиває частину мотиву основної теми фугато у високому регістрі, котрий як найкраще прослуховується.

В тактах 93-95 А.Вівальді надає альту квінтову фанфарну партію, одягаючи на нього «маску» актора пасторального плану, що цілком імовірно може бути наближено до тембру барокової труби. І знову бачимо ситуацію, коли у наступних тактах альтовий голос епізодично опиняється згори другої скрипки, знову ж таки перевдягаючи «маску» на скрипкову. На цьому етапі дослідження слід сказати про вже не про «масове» чи епізодично-забарвлене використання альту, а про тенденцію до розкриття певного спектру його виразового потенціалу, зміцнення його унікальної позиції.

Роль альту залишається важливою до самого кінця даного концерто гресо, адже в останніх чотирьох тактах саме цей голос містить терцієві тони основної тональності, та виконує зміну між натуральним «фа» та фа-дієзом, створюючи за задумом композитора додаткове напруження, який через DD6/5 - D розв'язується в основну тоніку (терцієвий тон доручений саме альту).

Приклад 21. А.Вівальді, Концерто гресо RV565, такти 101-104.

Третя частина циклу, *Largo e spiccato*, написана у традиційному гомофонно-гармонічному стилі з конкретним і виразним домінуванням солюючої скрипки. Проаналізувавши першопочаткове тутті зазначаємо, що і тут альт займає особливе місце. Порівняно з партією другої скрипки йому доручений пунктирний ритм типу сициліани паралельно з першою (і солюючою) скрипкою, а їй - ні. У другому такті частини цей ритм з'явиться у соло віолончелі та групи контінуо, і лише в третьому - досягає другої скрипки. Розуміємо, що таким чином А.Вівальді утворює своєрідний тембровий баланс та відокремлює верхні голоси

(скрипки і альти) від нижніх (віолончелі та група басо континуо). Починаючи з середини третього такту, коли починається акомпанемент солюючій скрипці, альт виконує роль фундаменту, басо континуо. Частина написана в тричастинній формі та реприза основної теми не містить змін.

Фіналом циклу слугує блискуче і віртуозне Allegro, яке чітко втілює основні риси жанру концерто гросо: яскраве змагання між солістами та групою оркестрового тутті. Такти 135-137 позначені активними партіями шістнадцятих групи континуо, до яких доєднаний альт - на нього знову одягнуто «маску» інструменту континуо. В 159-168 тактах альт виконує функцію баса.

Приклад 22. А.Вівальді, Концерто гросо RV565, такти 160-162.

Важливим епізодом у зміцненні унікальної альтової позиції у бароковому інструментальному просторі є існуванні значної кількості концертів для віоли д'амур. У самого А.Вівальді налічуємо і традиційні концерти, де віола д'амур займає очільне солююче місце, як-от: RV 392, RV 393, RV 394, RV 395, RV 396, RV 397; а також оркестрові концерти для віоли д'амур з участю інших інструментів: RV97 - до соліста долучаються два гобої, дві валторни, фагот та струнні; RV540 - віола д'амур соліє разом з лютнею. Зазначимо, що реконструкція інструментів у рамках тенденцій розвитку історично-поінформованого виконавства дає можливість наживо оцінити темброве забарвлення інструменту та констатувати наступне - високий регістр інструмента наближений до скрипкового, та нижче струни  $a^1$  стає

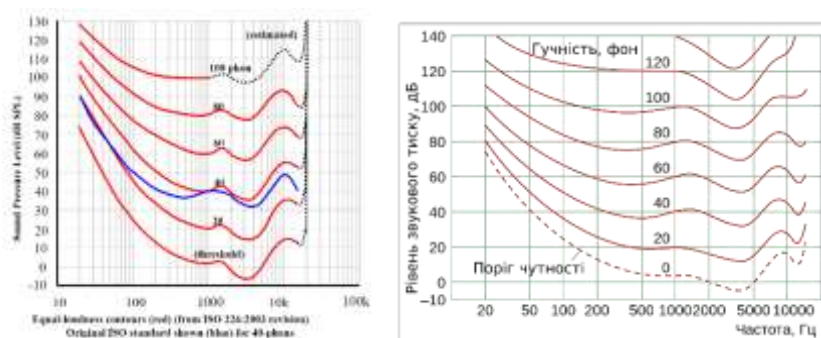
напруженішим, ніж скрипковий, максимально наближеним до нього є сучасний альтовий тембр. Стосовно низьких струн віол д'амур - також вбачаємо чітку подібність до сучасного альтового звуку (найкраще ця подібність може бути відчута при налаштуванні інструмента на 432-415 Гц.)

Для правильного розуміння особливостей акустичного забарвлення альтового тембру важливо зазначити, що першопочатково інструментальні композиції доби бароко та ренесансу не мали окремих інструментальних партій, вони радше дублювали хорові голоси в унісон. Довгий час не було різниці, на якому інструменті виконувати той чи інший голос - такою загалом і залишилася базова барокова концепція універсалізму. Подібно до оркестрового голосу альту його завзвичай могла б і виконувати скрипка та її попередники, припустимо, зі скордатурою нижньої струни, але розуміємо, що без наявного фізичного резонуючого корпусу скрипка та її попередники не змогли б покрити частотний діапазон хорового голосу альту, звідки і з'явилася необхідність частотного розподілу інструментів на високі і низькі. Вбачаємо тут доцільну паралель із дослідженнями Германа фон Гельмгольца про резонування повітря у пустотілих формах, що стосується також і корпусів струнно-смичкових інструментів. [43, с.44]

Аналізуючи значну кількість партитур доби бароко і в жанрі «оркестрової» (в сучасному розумінні терміну), і в камерній та сольній музиці робимо такий висновок: основним мелодичним голосом фактури в більшості випадків є скрипка, флейта, гобой чи барокова труба. Розуміємо, що такий вибір інструментів не є випадковим. Відповідно до законів розповсюдження звукових хвиль та кривих рівної гучності показує нам, що високі частоти, якими послуговуються зазначені вище інструменти сприймаються людським вухом, як голосніші, натомість частоти низького діапазону слухачем сприймаються тихіше. [75] З цього випливає наступне: аби, наприклад, отримати однакову гучність звучання для слухача від видобутого звуку на найнижчій струні скрипки

та на найнижчій струні альта потрібно буде збільшити об'єктивну гучність звучання альта у dB.

Приклад 23. Криві рівної гучності показують, як повинен змінюватися рівень сили звуку в залежності від його частоти для збереження незмінної гучності звуку.



Ще одним аргументом щодо вибору сольних чи лідируючих голосів в контексті струнно-смичкових інструментів вважаємо акустичну досконалість конструктивної побудови скрипки та віолончелі, резонуючий корпус яких покриває увесь необхідний звуковисотний потенціал, та, з іншого боку - недостатній розмір альта та контрабаса з фізичної точки зору. До прикладу, згідно з дослідженнями відомого американського фізика Джона Рігдена, контрабас повинен бути вдвічі більше свого сучасного розміру, аби його звуки були достатньо потужними, щоб прослуховуватися в оркестрі. [61, с.142] Підсумовуючи це невелике звернення до фізичних основ розповсюдження звуку та його впливу на слухача розуміємо, що композиторами та виконавцями здебільшого використовувалися інструменти, котрі володіли найпотужнішим звучанням та найяскравішим тембром; не враховуючи, звісно, клавесин та орган, котрі могли покрити і ширший частотний діапазон, і у випадку органа - створити змішані тембри задля збагачення і посилення певних частот (увімкнення декількох регістрів одночасно).

Аналізуючи розподіл провідних сольюючих «ролей» в інструментальному просторі давньої музики, звертаємо увагу також і на вокальну музику, адже пам'ятаємо, що перші зразки, де виникає інструментальне виконавство - це

вокальні партитури, до яких долучаються інструменти, дублюючи партії кожного з голосів хору. Відтак, природа розподілу ролей у вокальній давній музиці важлива для нас, аби вповні зрозуміти та проаналізувати зв'язки з інструментальним виконавством та «роллю» альту в ньому.

Звернувшись до хорового концерту «Отче наш» Максима Березовського бачимо, що перед нами традиційна чотириголосна хорова партитура (сопрано, альт, тенор, бас - нотовані у відповідних ключах). Одразу зауважимо, що тенорова хорова партія, яка є відповідницею струнного альтового голосу може бути легко виконана на альті, адже її найнижчі звуки не виходять за межі його найнижчої струни, а найвищі не сягають високих позицій лівої руки, в наслідок чого - не створюють додаткових технічних складностей виконання, як це і традиційно для альтових інструментальних партій того часу.

Приклад 24. М.Березовський, «Das Vaterunser» («Отче Наш»), Poco adagio.



Схожу ситуацію зауважуємо і у творі знаменитого німецького композитора та органіста Генріха Шютца (1585-1672) «Jauchzet dem Herren» («Радійте Господу»). У партитурі віднаходимо два хори, за допомогою яких автор створює ефект стереофонії, коли з різних боків концертної локації лунають фігури типу «питання-відповідь», прості та складні імітації. У кожному з хорів бачимо традиційних чотириголосний розподіл:

Приклад 25. Г.Шютц, «Jauchzet dem Herren» («Радійте Господу»), такти 1-6, перший хор.

**Jauchzet dem Herren**

Heinrich Schütz  
(1585-1672)

Psalm 100

Soprano I  
Alto I  
Tenor I  
Bass I

Jauch-zet dem Her-ren, jauch - zet dem Her-ren, al- le  
Jauch-zet dem Her-ren, jauch - zet dem Her-ren, al- le  
Jauch-zet dem Her-ren, jauch - zet dem Her-ren, al- le  
Jauch-zet dem Her-ren, jauch - zet dem Her-ren, al- le

Спостерігаємо такий самий теситурний розподіл, як і у композиції М.Березовського, коли тенорова партія може бути виконана для альті, що природно, з огляду частотного розподілу діапазонів між струнними інструментами. Ба більше, і у другому хорі цього твору і у багатьох інших композиціях автора, навіть при збільшенні кількості хорових голосів, тенорова партія зберігає можливість виконання на альті, таким чином вказуючи, що традиційною альтовою «маскою» в проекції на вокальний виконавський простір є роль тенора.

Приклад 26. Г.Шютц, «Jauchzet dem Herren» («Радійте Господу»), такти 1-6, другий хор.

Soprano II  
Alto II  
Tenor II  
Bass II

Jauch - zet dem Her-ren, jauch - zet dem Her-ren,  
Jauch - zet dem Her-ren, jauch - zet dem Her-ren,  
Jauch - zet dem Her-ren, jauch - zet dem Her-ren,  
Jauch - zet dem Her-ren, jauch - zet dem Her-ren,



Звернення до теми тенорового голосу в контексті аналізу ролі альту в давній музиці є не випадковим. Спираючись на основні засади барокової естетики, як-от: видовищність, пишність, яскрава виразність, звертаємося до такого музичного феномену, як використання у музичній практиці високого чоловічого, якому свого часу було доручено чимало сольних епізодів, творів та циклічних композицій. Цікаво, що і за доби бароко, і в попередні епохи надзвичайної популярності здобув спів кастратів. В результаті кастрації ще до періоду пубертату, у співаків не надто змінювався голос - він залишався досить високим та міг охоплювати діапазон контральто, мецо-сопрано чи навіть сопрано, проте зберігав притаманну чоловічій статі силу звучання та певну особливість тембру. [44, с.11] Історичні відомості про таку практику віднаходимо ще з 400-х років нашої ери, зокрема у Візантії. [52] Знаємо чимало прикладів використання співу кастратів в композиціях барокової доби, зокрема у творах Клаудіо Моутеверді, Антоніо Вівальді, Георга Фрідріха Генделя, Йогана Адольфа Гассе та багатьох інших.

Чому такий прийом набув широкої популярності? Аналізуючи інструментальний музичний «театр» ми дійшли до висновку, що лідируючі сольні голоси здобули інструменти найбільшої тембрової яскравості та сили звучання (скрипка, труба, флейта, віолончель). Припускаємо, що і у вокальному виконавському просторі ситуація була схожою. З позиції звуковисотності найяскравішим тембром володіє сопрано, та у низькому своєму діапазоні цей голос не є надто сильним, і в цій ситуації розуміємо, що посиленій нижній діапазон голосу кастратів, особливий тембр та збільшена сила звучання створили конкуренцію серед солюючих вокальних голосів. Спів кастратів був популярним, та згодом все ж вийшов з ужитку, з огляду на розвиток гуманістичних поглядів та важливість людської ідентичності, втручання в яку не є природним. З плином історії традиційні співаки-кастрати практично перестали існувати. Натомість великого розвитку здобуло використання високого чоловічого голосу *контртенора*, котрий у багатьох випадках є природним відповідником співу кастратів. З-поміж сучасних виконавців контртенорів

відзначаємо Філіпа Жарускі (Франція), Якуба Юзефа Орлінського (Польща), Мітча Грассі (США, соліст гурту «Pentatonix»), Романа Меліша (Україна), котрі своєю творчістю презентують поєднання естетичних засад барокової доби з гуманістичним поглядом на недоторканність природної унікальності людини.

У контексті інструментально-вокальних паралелей розглянемо дві композиції, в яких солюючий чоловічий голос може бути природно вписаним у барокову «маску» альта - «Vedrò con mio diletto» з опери А.Вівальді, та «Sanctus Petrus et Sancta Maria Magdalena» П.Гассе.

Оперу «Джустіно» А.Вівальді створив до карнавального сезону 1724-го року в Римі на лібрето Ніколо Берегана(1627-1713). [27, vi] Чи не найвідомішою арією з цієї опери є вже згадана вище «Vedrò con mio diletto» - «Побачу мою кохану». У ній Анастасій (візантійський імператор Анастасій I (430-518)) висловлює своє бажання знов побачити свою кохану Аріанду, котру викрали з королівського палацу. Партія вокалу розрахована на контратенор, меццо-сопрано чи контральто, також ми знаємо, що у постановці А.Вівальді її виконував кастрат згідно з традиціями того часу. Твір розпочинається тужливим вступом у сі мінорі, котрий готує нас до ніжного і, водночас, сумної сповіді.

Приклад 27. А.Вівальді, арія «Vedrò con mio diletto» з опери «Джустіно», вступ.



Похмурий та печальний характер, низхідним хроматичним рух басів та «розірване» реєстрування партій скрипок та альтів «натякають» на важку ходу та тужливі циклічні думки Анастасія: «Яку насолоду це принесе мені, побачити душу моєї душі, моєї душі. Серце мого серця, наповнене щастям, наповнене щастям. А якщо від того, кого люблю, мені треба відлучитися, треба відлучитися. У зітханні і стражданні я буду витратити кожну мить.» (переклад з італійської).

Відзначаємо, що наявний в рефренній частині тексту, де Анастасій оповідає про насолоду, котру йому принесе можливість знову побачити свою кохану, різко контрастує із музикою. Темний колорит сі мінору, важка «хода» групи континуо та подібні до важких подихів удари струнних вповні презентують афекти, котрі згадує у своїх працях Рене Декарт - «кохання» та «смуток». [38, с. 17]

В рамках дослідження вокально-інструментального трактування альту зазначимо, що з огляду на сучасні тенденції виконавства, все частіше знаходимо інструментальні опрацювання вокальних творів для різноманітних інструментів. Знаємо, що описану раніше арію «Vedrò con mio diletto» виконують в опрацюваннях для кларнета, флейти, фагота та інших інструментів, однак вважаємо, з огляду на усі перелічені музичні та драматургічні аспекти, що найкращим відповідником лідируючого високого чоловічого голосу в інструментальній площині є саме альт. Враховуючи його напруженіший та «терпкіший» звук у верхній теситурі звучання та м'який і «спокійний» у, відповідно, нижній, якнайкраще передає усю виразність та глибину контртенорової партії вокалу.

Ще одним прикладом інструментального прояву барокової «маски» альту є арія Святого Петра «Mea tormenta, properate!» з ораторії німецького композитора Йогана Адольфа Гасце (1699-1783) «Sanctus Petrus et Sancta Maria Magdalena». Як і в попередньому прикладі, арія написана для традиційного інструментального складу та соліста-вокаліста. Враховуючи, що в рукописі

вокальна партія записана в альтовому ключі, робимо висновок, що її міг виконувати альт, контральто чи контратенор. Знаходимо в арії дві контрастні частини - «Mea tormenta, properate!» Allegro di molto, соль мінор (4/4),

Приклад 28. Й.А.Гасце (1699-1783) «Mea tormenta, properate!», Allegro di molto.



та «Jesu mi, si me vocàsti», Lento, мі-бемоль мажор (3/4).

Приклад 29. Й.А.Гасце (1699-1783) «Mea tormenta, properate!», Lento.

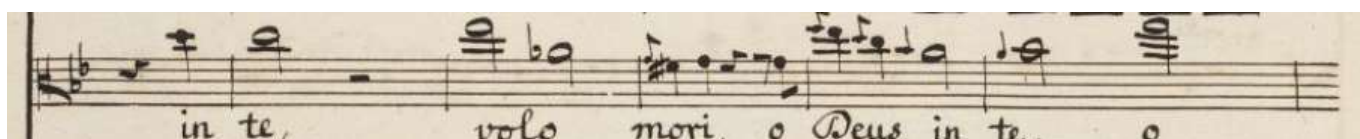


Незважаючи на німецьке походження композитора, арія містить чимало традиційних музичних прийомів, характерних оперній музиці італійського стилю, зразки якого чітко спостерігаємо у музиці А.Вівальді. З-поміж таких прийомів автор використовує риторичні фігури стріли, її висхідного відповідника; секундні ходи на слабкі долі, котрі, схоже до синкоп, неначе "збивають" загальний ритмічний рух; імітаційні епізоди між партіями першої і другої скрипок на фоні домінантових секвенцій групи басо континуо та альтів; також подекуди скрипки відходять від виконання індивідуальних партій, та звучать в унісон. [51, с. 242] Важливим аспектом цієї арії є поєднання двох контрастних типів викладу вокальної партії - кантиленного, чи традиційно вокального, та інструменталізованого, притаманного віртуозним композиціям, зокрема, інструментальної музики, яку наслідували барокові співаки.

Приклад 30. Й.А.Гассе (1699-1783) «Mea tormenta, properate!», Allegro di molto, віртуозний епізод вокальної партії інструментального типу.



Приклад 31. Й.А.Гассе (1699-1783) «Mea tormenta, properate!», Allegro di molto, кантиленний епізод вокальної партії.



Г.А. Гассе обирає другий тип викладу вокальної партії для основної частини арії, зображаючи схвильований настрій головного героя, його готовність до тортур і фізичного болю: "Мої тортури, поспішайте; Де бич і побоїще, де бич і побоїще?". У середній ж частині спостерігаємо раптову зміну загального настрою, чуємо: "Ісусе мій, поклич мене", "м'який" мі-бемоль мажор, темпове сповільнення, часте використання затримань та зосередження всієї уваги слухача на солюючому голосі створює ефект інтимної та теплої розмови. Закінчується середній епізод на домінанті до тональності основного розділу арії та наступає точна реприза (da capo al segno).

Чому нам цікава ця арія? Подібно по попередньо згаданій композиції А.Вівальді, «Mea tormenta, properate!» втілює не тільки кантиленну музичну "маску", а й віртуозно-інструментальну. Враховуючи також розповсюджену в бароковій музиці тенденцію до універсалізму, вважаємо природним та акустично органічним виконання вокальної партії на альті, адже регістрово і темброво цей інструмент вповні здатний втілити усі музичні і театральні завдання, поставлені перед ним.

В контексті віртуозної протекції, суто інструментальної барокової «маски» альтя, важливою є творчість знаменитого італійського композитора та скрипаля-

віртуоза П'єтро Антоніо Локателлі (1695-1764). Композитора називають «Паганіні XVIII століття». Ця репутація існує, оскільки в доробку автора знаходимо надзвичайно віртуозні композиції, зокрема, цикл із 24 каприсів для скрипки соло, що випереджає каприси Н.Паганіні на ціле століття). Народжений в Бергамо, П.А.Локателлі провів свою ранню кар'єру в Римі, багато у чому наслідуючи Арканджело Кореллі. З-поміж композицій автора, особливу увагу звертаємо на кончерто гресо оп.7, №6, мі-бемоль мажор. Цей концерт має підзаголовок «Плач Аріадни», це посилення не лише на класичну історію про Аріадну та Тесея з «Героїд» Овідія, а й на добре відомий того часу «Плач Аріадни», написаний Клаудіо Монтеверді в 1608 році, фрагмент опери, який надихнув багатьох митців на створення творів у такому ж жанрі протягом наступного століття. Твір опубліковано в 1741 році, та без сумніву розуміємо, що П.Локателлі задумував сольну партію першої скрипки або для себе, або для якогось іншого досвідченого віртуоза.

Відзначаємо, що вже із самого опису концертуючих інструментів окрім традиційно солюючих (скрипка і віолончель), П.А.Локателлі додає до них альт.

Приклад 32. П.А.Локателлі, кончерто гресо оп.7, №6, перша частина, Andante, партія групи концертіно.

Цікаво також те, що порівняно з іншими групами, партія альту концертіно і альту в оркестрі (ріпієно) відрізняється. З цього робимо висновок, що автор чітко усвідомлює акустичні особливості альту, та за допомогою цього додає загальній фактурі першої частини яскравішого тембрового забарвлення.

Приклад 33. П.А.Локателлі, кончерто гросо ор.7, №6, перша частина, Andante, такти 4-7, партія оркестрового альта (ріпієно).



Аналогічну ситуацію розподілу голосів бачимо в другій частині твору, Allegro (4/4), де також тільки альтові партії концертіно і ріпієно різняться між собою. Враховуючи те, що альтова партія концертіно часами сягає того самого діапазону, що і партія другої скрипки, відповідно, тут автор «надягає» на солюючий альт «маску» віртуоза-скрипаля.

Приклад 34. П.А.Локателлі, кончерто гросо ор.7, №6, друга частина, Allegro, партія групи концертіно.



У подальших частинах знаходимо аналогічне композиторське рішення для втілення і сольної та оркестрової альтових партій. Цікаво, що навіть коли солюючий альт виконує суто гармонічну функцію і ритмічно не вирізняється з фактури, П.А.Локателлі також створює для нього особливу партію. Знаковим також є те, що на межі другого і третього тактів п'ятої частини циклу, Largo (3/4) у солюючого альта затримання з'являється раніше, стосовно інших голосів усієї фактури.

Приклад 35. П.А.Локателлі, кончерто гросо ор.7, №6, п'ята частина, Largo, партія альта концертіно.



В останній, сьомій частині циклу, Largo (3/4), знаходимо унікальний момент, коли партія солюючого альту знаходиться навіть вище партії солюючої першої скрипки.

Приклад 36. П.А.Локателлі, концерто гресо оп.7, №6, сьома частина, Largo (3/4), партія групи концертино.

Підсумовуючи аналіз концерто гресо оп.7, №6 П'єтро Локателлі зазначаємо, що враховуючи особливість творчої постаті композитора та особливості використання ним альту в інструментальній музиці він «надягає» на альт «маску» скрипаля-віртуоза.

### 1.5. Й.С.Бах - хрещений батько альту

Ще одним композитором, котрий зробив важливий крок для промоції альту, як самостійного солюючого інструмента, був Йоган Себастьян Бах (1685-1760). Надзвичайно важливим і хрестоматійним прикладом звернення уваги до унікальності саме альтового тембру є Бранденбурзький концерт №6, сі-бемоль мажор Й.С.Баха, в якому відсутні скрипки, а альти потрактовані, як рівноправні і яскраво виразні співрозмовники. У цьому творі поряд із двома альтами і віолончеллю (скрипкова родина) задіяні дві віоли да гамба і віолоне (віольна родина). Написаний у трьох частинах, концерт наслідує за формою італійську увертюру, адже перша та остання частини є швидкими, а середня - повільною. [61, с. 486]



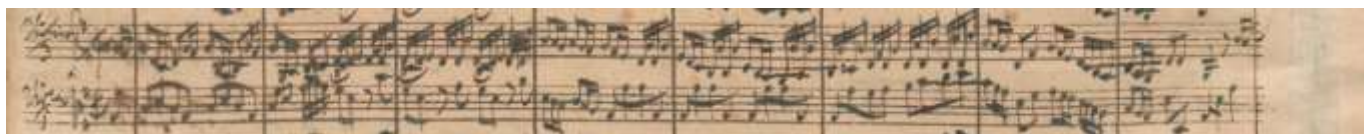
Чому цей твір є особливим? Ми вже знаємо, що альт в барокову добу поступово укріплює свою позицію рівноправного до скрипки інструмента та композитори все частіше і частіше «надягають» на нього різноманітні «маски» побічних героїв. Існувала також неабияка складність у пошуку альтистів-віртуозів, адже, як зазначає німецький флейтист і композитор Йоганн Йоахім Кванц (1697-1773) у своїй «Школі гри на флейті траверсо» («Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen»), альтистам справді потрібні особливі навички та знання. Й.Й.Кванц також починає з короткого викладу загальноприйнятої думки про альтистів. «У музичному світі альт зазвичай не має значення. Ймовірно, причина полягає в тому, що на цьому інструменті часто грають люди, які або є початківцями в музиці, або не мають таланту, щоб відзначитися на скрипці, або також тому, що цей інструмент не має так багато переваг: причина, чому вправні музиканти віддають перевагу не звернутися до цього» [60, с 233]. розуміємо, що говорячи «переваги», автор має на увазі акустичні особливості, які було описано в цьому розділі раніше.

Проте, така ситуація не зупиняє Й.С.Баха, ба більше, він «виводить» альт на перший план музичної «вистави» та надягає на нього «маску» сольного інструмента, стаючи свого роду «хрещеним батьком» альта. Невеликою передмовою до Бранденбурзького концерту №6 оглянемо Бранденбурзький концерт №3, в якому композитор вже крокує у напрямку до індивідуалізації альтового голосу.

У Бранденбурзькому концерті №3, соль мажор, Й.С.Бах уже подає тезу стосовно важливості альтового голосу, включаючи його до складу солістів, а відтак бачимо такий інструментальний склад: 3 скрипки, 3 альти і 3 віолончелі з басо контінуо.

Вже з перших тактів концерту бачимо, що партія альтів одразу стрибкоподібними елементами перевищує партію скрипок, що є надзвичайно нетиповим.

Приклад 37. Й.С.Бах, Бранденбурзький концерт №3, перша частина, такти 1-8, партія третьої скрипки та першого альтя.



Знаємо, що сам Й.С.Бах чудово грав як на скрипці, так і на альті. За словами його сина, Карла Філіпа Емануеля, його чудове знання того, як працює гармонія, означало, що він навіть віддавав перевагу грі середніх партій – і, отже, на альті.

У фінальному Allegro (12/8) спостерігаємо наступне: композитор «надягає» на альт скрипкову «маску», адже в рамках використання прийому імітації, альт виконують основну тему та тій же висоті, що і скрипки.

Приклад 38. Й.С.Бах, Бранденбурзький концерт №3, третя частина Allegro, соль мажор (12/8) такти 1-5, партія скрипок та першого альтя.



Подальше розгортання діалогу, чи радше, традиційного «змагання» між групами інструментів, притаманного жанровому концепту концерто гресо вказує на те, що усі сольні партії є абсолютно рівноправними та однаково віртуозними, їх розділяє тільки теситурне позиціонування.

Продовжуючи дослідження тембрових можливостей альтя, Й.С.Бах робить акцент на ролі альтя своїм Бранденбурзьким концертом №6, останнім твором з циклу, де своєрідним вінцем представлені два солюючі альтя. Нам відомо, що сам роботодавець композитора, маркграф Крістіан Людвіг Бранденбург-Шведтський (1677-1734), грав на віолі да гамба, яка в добу бароко часто

використовувалася як «королівський» сольний інструмент, і можемо собі уявити тогочасне здивування, коли в одній зі своїх композицій Й.С.Бах доручає «королівському» інструменту акомпануючу роль, скрипки взагалі виключає зі складу ансамблю, а «маску» головних героїв «надягає» на два альти. У цьому контексті Й.С.Бах є яскравим новатором, адже в рамках барокової естетики і концепції універсальності використання інструментів він проводить активні творчі пошуки та виокремлює альт із загального інструментального простору. Усвідомлюємо значну творчу різноманітність цих пошуків, адже інструментальний склад кожного з концертів унікальний:

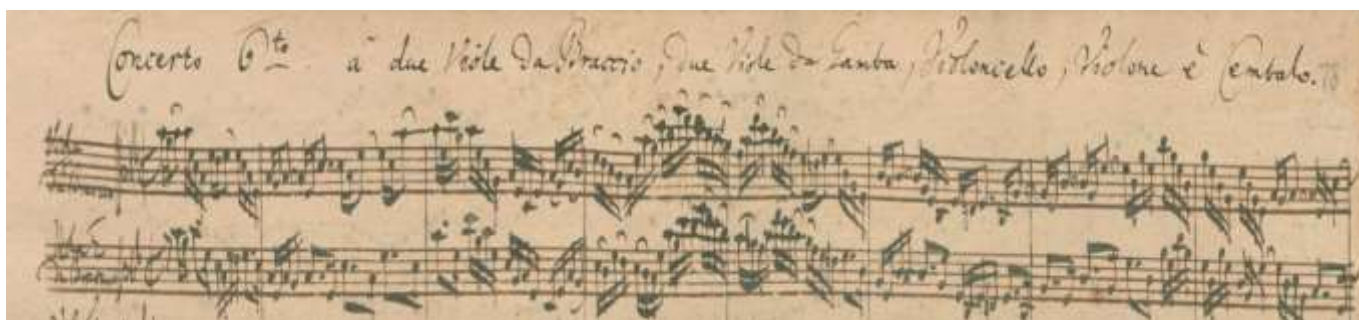
- Бранденбурзький концерт №1, фа мажор, BWV 1046: дві натуральні валторни, три гобої, фагот, скрипка пікколо, дві скрипки, альт та басо континуо;
- Бранденбурзький концерт №2, фа мажор, BWV 1047: натуральна труба in F, флейта, гобой, скрипка - солісти, дві скрипки, альт, віолоне, віолончель та басо континуо з чембало - ріпієно;
- Бранденбурзький концерт №3, соль мажор, BWV 1048: три скрипки, три альти, три віолончелі та чембало;
- Бранденбурзький концерт №4, соль мажор, BWV 1049: скрипка і дві флейти (flauti d'echo) - солісти, дві скрипки, альт, віолоне, віолончель і басо континуо;
- Бранденбурзький концерт №5, ре мажор, BWV 1050: клавесин, скрипка, флейта - солісти, скрипка, альт, віолончель, віолоне, басо континуо;
- Бранденбурзький концерт №6, сі-бемоль мажор, BWV 1051: два альти - солісти, дві віоли да гамба, віолончель, віолоне, чембало.

З наведеного списку бачимо, що новаторство Й.С.Баха має різні полюси - від використання інструментів, популярність котрих поступово зменшувалася (скрипка пікколо), до новацій в контексті пошуку нового сольного звучання традиційно оркестровим інструментам - альту і чембало, котре з підтримування

лінії цифрованого басу стає на чолі всього оркестру (Бранденбурзький концерт №5).

Як вже було зазначено, Бранденбурзький концерт №6 написаний у трьох частинах, кожна з яких по-своєму розкриває нову та радикально сміливу на свій час «маску» альта - соліста в рамках камерної сцени. Знаково, що вже з самого початку першої частини (в рукописі автором не вказаний темп, проте, враховуючи жанрову модель італійської увертюри, розуміємо, що темп є належним до категорії швидких, який в сучасній концертній практиці сягає діапазону від Allegro moderato до Presto) слухач одразу ж чує солюючі альти, при чому, вони чітко і яскраво відділені від інших голосів фактури і ритмічно і регістрово. Значну частину цієї частини твору альти знаходяться в діалозі-імітації, де один з інструментів повторює чи наслідує партію попереднього із запізненням на одну вісімку.

Приклад 39. Й.С.Бах, Бранденбурзький концерт №6, сі-бемоль мажор, BWV 1051, перша частина,  $\text{C}$  (2/2), такти 1-8.



Незвичним та цікавим є те, що майже увесь час починає діалог перший альт, а другий його наслідує, проте з такту № 86 по такт № 91 ведуча роль переходить до другого альта. Таким чином бачимо, що не тільки в загально інструментальному контексті Й.С.Бах ставить альт на один щабель з традиційно солюючими інструментами, але навіть в дуєті, де дві партії абсолютно рівнозначні, композитор не уникає можливості підкреслити їхню компліментарність та важливість. Цікаво, що подібно до жанрової моделі концерту, яку ми вже розглянули, елементи італійських музичних форм присутні

і в середині самих частин, зокрема, перша частина являє собою тричастинну форму розвиткового типу з точною репризою, що в італійській оперній традиції відомо, як арія да капо.

У другій частині циклу Й.С.Бах продовжує розкриття сольної барокової «маски» двох альтів, виносячи на перший план ліричне начало, котре втілює їх діалог. Солюючим голосам допомагають лише віолончель та віолоне разом з континуо, віоли да гамба мають паузи. Характерним є те, що композитор починає експозицію теми другої частини у партії другого альтя, таким чином інтенсифікуючи прийом, який вже використав в попередній частині, коли солісти міняються часовими координатами вступу.

Приклад 40. Й.С.Бах, Бранденбурзький концерт №6, сі-бемоль мажор, BWV 1051, друга частина, Adagio, 3/2, такти 1-8.



Протягом другої частини обидва солісти декілька разів проводять основну тему, при чому, коли один з них солює, інший проводить контрапункт, мелодія котрого заповнює фактуру димінуційними фігурами та затриманими звуками. Тільки наприкінці частини альти вже не проводять основної мелодії, натомість відповідають віолончелі, котра має яскраву мелодичну репліку, таким чином створюючи полілог з попередньо існуючого діалогу. Надалі ж наступає несподівана зупинка на домінанті соль мінору, яка, втім, не розв'язується.

Приклад 41. Й.С.Бах, Бранденбурзький концерт №6, сі-бемоль мажор, BWV 1051, друга частина, 3/2, такти 50-60.



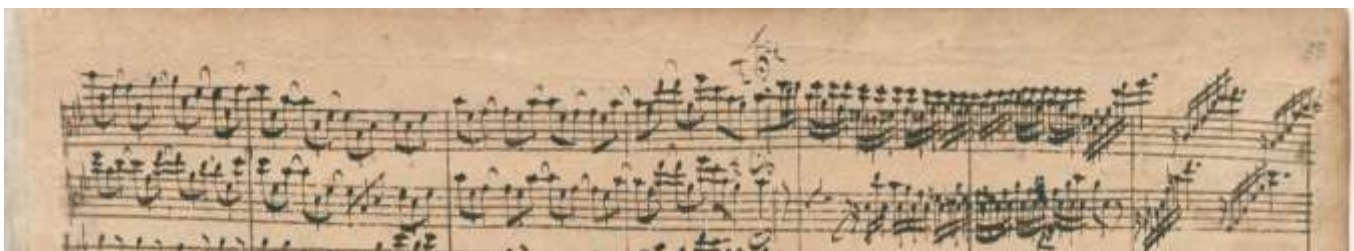
Третя частина циклу є яскраво танцювальною, швидкою жигою в розмірі 12/8, де, як і в Бранденбурзькому концерті №3, часто використано імітаційні прийоми. У цій частині вбачаємо паралелі вже не з традицією італійських оперних арій, як це було в попередніх частинах (швидкій і повільній), а з жанром комедії дель арте, карнавалом. На противагу презентативному початку першої частини, де яскраво чуємо одразу обох солістів, тут спостерігаємо чітку структуру соло-тутті, до «змагання» альтів долучається віолончель, посилюючи ефект протиставлення, характерний для жанру концерто гросто.

Приклад 42. Й.С.Бах, Бранденбурзький концерт №6, сі-бемоль мажор, BWV 1051, третя частина, Allegro, 12/8, такти 7-13.



У середньому розділі частини спостерігаємо також яскравий віртуозний епізод у солістів, де Й.С.Бах використовує прийом прихованого двоголосся з органом пунктом одразу у двох альтів.

Приклад 43. Й.С.Бах, Бранденбурзький концерт №6, сі-бемоль мажор, BWV 1051, третя частина, Allegro, 12/8, такти 42-48.



Враховуючи те, що схожий прийом знаходимо і в його циклі «6 Сонат і Партит для скрипки соло», композитор «надягає» на альт «маску» скрипача-соліста, однак в контексті його експериментальних пошуків в рамках циклу Бранденбурзьких концертів, ця роль трансформується радше в «маску» центрального актора камерної сцени, яку пізніше класична доба винесе на авансцену музичного театру.

Важливою тезою для розуміння унікальності феномену альту є те, що звернення до нього композиторів доби бароко обумовлене необхідністю творчого експериментування, котрого вимагала тогочасна естетика. Вже з проаналізованих творів бачимо, що в рамках різних жанрових і різних стильових парадигм, альту були доручені найрізноманітніші «маски» - від актора загального плану до соліста на камерній сцені. Логічним буде таке запитання - чим альт заслуговує особливої уваги в рамках цих експериментальних пошуків, та як він вирізняється із загального контексту концепції барокового універсалізму? На першу його частину ми вже знайшли частину відповідей у нашому дослідженні - альт займає серединне місце між скрипкою і віолончеллю за теситурою звучання, є надзвичайно сильно наближеним до людського голосу за частотним діапазоном, потребує особливої уваги та підготовки інструменталіста. Відповідь на друге запитання потребує певного заглиблення та розгляду прикладів концепції барокової універсальності в контексті як виконавської, так і композиторської практик.

З точки зору виконавської практики нам відомо, що велика кількість музикантів доби бароко зазвичай вільно володіли декількома інструментами, також доповненням до цього слугує приклад капельмейстерів, котрі щонайменше володіли струнним чи духовим інструментом та чембало

(органом), на якому виконували партію басса континуо в інструментальних композиціях, операх, кантатах (А.Вівальді, А.Кореллі, Й.С.Бах та інші). Знаємо також, що сам Й.С.Бах під час виконання ансамблевих інструментальних композицій перевагу надавав струнним інструментам середньої теситури - зазвичай це був альт. З іншого боку нам відомі численні перекладення творів одного композитора іншим для відмінного від оригіналу складу виконавців, як-от: Чарльз Авізон - Доменіко Скарлатті, Й.С.Бах - А.Марчелло, Й.С.Бах - А.Вівальді та чимало інших. Враховуючи те, що виконавські склади могли змінюватися кардинально - струнний інструмент на орган чи клавесин і навпаки - соната для клавесину могла стати оркестровим концерто гросо, в певному сенсі не надто важливим було те, на якому інструменті виконувати музику, радше ціннішим було поєднання афектів, втілених у музичному дійстві та, відповідно, фінальне враженням, створене для публіки. Разом з тим, не можна сказати, що композиторам було байдуже, який саме інструмент виконує певну партію, адже, на відміну від попередньої доби ренесансу, коли ми вкрай рідко знаходимо позначки певних інструментів, ба більше - часто ми взагалі не бачимо інформації про інструменти, коли мова йдеться лише про підтримку вокальних партій в унісон, барокові композитори все частіше і частіше звертаються до чіткого зазначення повного інструментального складу. Знаковим є музичне новаторство Й.С.Баха, який «зухвало» посеред традиційного концерто гросо пише розгорнуту каденцію чембало (Бранденбурзький концерт №5), наче це повноцінний концерт лише для цього інструменту, чи вже описане «перевдягання» альту в «маску» соліста. Очевидно, що у кожній композиції барокові митці, як і сучасні, шукали втілення яскравого духу сучасної їм епохи, використовуючи усі можливі та наявні на той час засоби від вишуканих камерних звучань віол до монументальної величності органу. Поряд із розвитком та трансформацією стилів та жанрів, в добу бароко експеримент, як пошук нового і все новішого способу виразити глибокі душевні переживання торкнувся і розвитку музичного інструментарію. Окрім розвитку інструментів скрипкової родини, з'являлися і нові інструменти (наприклад, гобой д'амур,



вперше використаний Крістофом Граупнером (1683-1760) та вдосконалювалися старі. З трактату «Фундаментальна школа скрипкової гри» Леопольда Моцарта (1719-1787) знаємо про велике різноманіття віол, котрі були відомі автору на момент створення цієї праці, з чого робимо висновок, що велика кількість цих інструментів існували і за часів бароко. Характерно, що частина з цих інструментів швидко вийшла з вжитку (скрипки пікколо, «морська труба» з однією товстою жильною струною), а частина продовжила своє існування. [52, с. 17] Цікавим з примітки автора стосовно віолончелей, адже він зазначає, що часом вони різняться за розміром, а відтак - і за гучністю і тембром звучання. Існування багатьох варіантів одного і того ж інструмента вказує на те, що ще довго після здобуття скрипкою більшої за віоли популярності, вони, все ж таки, не зникли, а продовжили своє існування і у виконавській і у композиторській практиках. Творче експериментування продовжувалося, як цього і вимагала естетика епохи. У композиціях Й.С.Баха, його знаменитих «6 Сюїтах для віолончелі соло» знаходимо незвичну позначку п'ятиструнного інструмента, налаштованого по квінтах, яким імовірно було віолончель пікколо, або віола помпоза.

Приклад 44. Й.С.Бах, «6 Сюїт для віолончелі соло», Сюїта №6, Прелюдія.



Один із відомих виконавців течії історично-поінформованого виконавства, бельгійський скрипаль та диригент Сігізвальд Кьойкен (нар. 1944) озвучує припущення, що ця сюїта написана для інструмента, який за своїми габаритами був значно менше сучасної віолончелі, та був ближчим до скрипки, яку фіксували ремнем чи сукном до шиї, подібно то того, як сучасні рок-гітаристи оперують своїми інструментами на сцені. На думку дослідника, саме слово “Violoncello” є індикатором використання цього меншого інструмента -

«Violoncello da spalla», котрий за виразністю і швидкістю відкликання на утворення звуку, а відповідно і віртуозними можливостями не поступається навіть скрипці. [50] В одній з реконструкцій, С.Кьойкен виконує на таких інструментах Брандебурзький концерт №3 Й.С.Баха, що створює кардинально інший погляд на організацію звукової тканини твору.

Приклад 45. С.Кьойкен з віолончелюю да спалла.



Розуміємо, що існування таких версій тільки підтверджує тези стосовно розповсюдженості творчого експерименту в добу бароко. Відповідаючи на другу частину запитання про унікальність альту у цьому великому експериментальному процесі зазначаємо, що на відміну від «масок» що їх здобули традиційні солюючі інструменти (скрипка, флейта, труба), альт з початку не привертає уваги композиторів і виконавців через акустичні особливості та наявні на той час нюанси виконавської практики. Проте, приклади «вдягання» на альт «масок» соліста є послідовними - від актора загального плану, котрому доручені побічні, пасторальні, звукозображальні ролі, мало-помалу йому доручають все серйозніші і серйозніші партії, від одного з багатьох учасників полілогу в рамках традиційного дійства типу грецької драми, чи карнавалу з великою кількістю масок, він підноситься до все більш персоніфікованого, осмисленого використання. Якщо в оркестрі Ж.Б.Люлі це додаткова барва фактури, а в мальовничій та звукозображальній музиці А.Вівальді - проміжний персонаж, то в інструментальних композиціях Й.С.Баха доручає альту «маску» соліста камерної вистави. Цей акторський потенціал альту

згодом розвиватиметься, і композитори доби класицизму «одягнуть» на нього ще більш сольні «маски», а альт продовжить свій рух від актора давньогрецького хору до постаті драматурга, і навіть далі - за межі усіх «масок», стаючи узагальненим музичним символом - духом «маски», котрий може втілити кожную з них, в той же час не обмежуючись рамкою жодної.

**Висновки 1.** Впродовж доби бароко застосування альту композиторами та виконавцями зазнало чималих змін. Розглядаючи зразки його використання композиторами барокової доби крізь призму театрального мистецтва, знаходимо паралелі з античним театром, і в цьому контексті можемо говорити про «маски» альту зразка артиста давньогрецького хору. В рамках загальноживаного прийому творчого експериментування альту доручена низка важливих епізодів, в яких чітко прослідковуємо його домінування. Починаючи від періодичних реплік (імітація гавкоту собаки у 2ч. RV 269 А.Вівальді), через більшу індивідуалізованість у композиціях Г.Персела, підкреслену віртуозність Г.І. фон Бібера і П. Локателлі, і закінчуючи оркестровими творами Й.С.Баха, де альт з'являється в якості соліста невеликої акторської трупи (Бранденбурзькі концерти №3, №6).

## РОЗДІЛ 2. «МАСКИ» АЛЬТА ДОБИ КЛАСИЦИЗМУ

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

Барокове трактування альта вже почало рух в бік констатації його унікальності, проте більшість відомих виконавців на струнних інструментах обирали своїм інструментом скрипку чи віолончель. Імена відомих альтистів того часу знайти тяжко, якщо взагалі можливо. (Натомість, є цікаві відомості про деяких скрипалів, які зверталися до альта, наприклад, знаменитий Франческо Джемініані) Зазвичай керівником і в сучасній версії розподілу музичних професій, диригентом був концертмейстер групи скрипок. Однак, як зазначає в одному з інтерв'ю Нідерландського товариства Й.С.Баха відомий скрипаль Сюнсукє Сато: «Одним з найбільш складних викликів під час керування ансамблем з позиції скрипаля є те, що я чую не абсолютно всі деталі в кожен момент часу. Виключно акустично: інструмент знаходиться біля Вашого вуха. ... Тому я часом говорю їм [колегам]: «Я дійсно цього не чую, чи можу я на хвилю перестати грати і послухати звіддала?» [68] Зазначимо, що на нашу думку частотний діапазон альта, а саме - відсутність значної частини високих частот дає кращу можливість концентрації на оточуючих голосах оркестрової фактури. Вважаємо, що саме тому Й.С.Бах звертався до альта у своєму інструментальному виконавстві.

Чому саме доба класицизму відкриває нові горизонти для альта? Для відповіді на це запитання звернемося до естетичних принципів того часу. Хоч зразки класицизму ми можемо знайти у багатьох видах мистецтва, проте найвиразніше втілення його основних принципів ми знаходимо у театральному мистецтві. На відміну від барокової видовищності, помпезності та уваги до внутрішнього індивідуального переживання на перший план виходить логічне

начало. Панівними стають ідеали раціоналізму, що їх пропонує картезіанська філософія. В мистецтві теорія стає очільним фактором художньої вартісності, надзвичайно важливим є слідування певним створеним канонам: згадаймо Ніколя Буало і його трактат «Мистецтво поетичне» (1674), який став найгрунтовнішою теоретичною працею, в якій, застосувавши філософський метод Рене Декарта до літератури поет встановив чіткі рамки жанрів. [2, с. 344] З раціоналістичної спрямованості проростає нормативність класицизму, яка проголошувала чіткий набір правил і вимог, котрим повинен відповідати художній витвір. Театр класицизму «розважає розум і зачіпає серце, він вчить людину і зрощує громадянина» [9, с. 65] Зазначимо також, що зміна стильової парадигми не відбулася раптово. На зламі двох епох спостерігаємо твори мистецтва, в котрих ще не до кінця відкинуті барокові принципи, однак раціональне зерно набуває більшої значущості (наприклад, замок Во-ле-Віконт (1656), що у Франції, архітектор - Луї Лево; роботи французького живописця Ніколя Пуссена).

Певне типування жанрів і встановлення чітких мистецьких рамок знаходимо і в музиці доби класицизму, насамперед - акценти на логічності гармонійних побудов та довершеності структури (як в сенсі будови мотивів і фраз, так і всієї форми музичного твору в цілому). Проте на фоні уваги до чіткості важливість експерименту, як творчого інструменту композитора не відкидається. Пам'ятаємо, що в барокових композиція альт часом отримує унікальну роль в контексті цього «експерименту», проте з таким же успіхом знаходимо індивідуалізований показ багатьох інструментів. До прикладу, в фугованих епізодах музики Й.С.Баха (наприклад, відома «Арія» з оркестрової сюїти № 3, BWV 1068) знаходимо не тільки індивідуалізовані мотиви альту, а й кожного з інструментів ансамблю; музична тканина залишається хоч індивідуалізованим, але полілогом, «маски» інструментів ніби є учасниками давньогрецького хору. Проте композитори класицизму радше інтерпретують їх, як персонажів комедії дель арте (фр. *commedia del'arte*), де експеримент стає можливістю краще почути той чи інший інструмент, ніби вивести його на авансцену вистави і краще з ним

познайомитися. Саме так розуміємо основну причину розширення рольового спектру альту у добу класицизму.

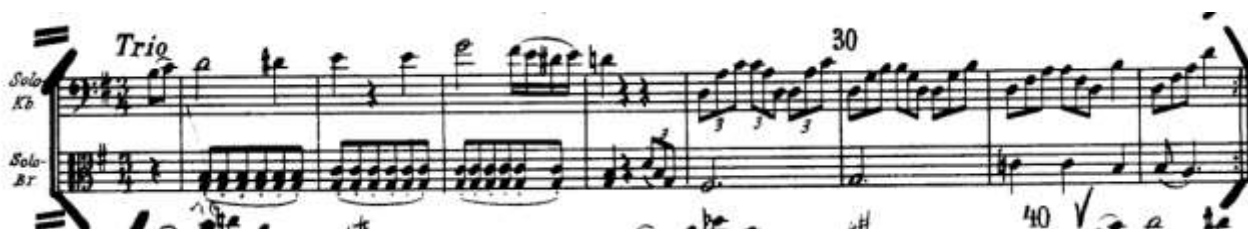
Мангеймська школа робить для альту важливий прорив - тепер він стоїть перед усім оркестром та диктує правила "гри", альт стає повноправним солістом на рівні зі скрипкою. Альтовий концерт Карла Стаміца, концертна симфонія Карла Діттерсдорфа для контрабаса і альту, та врешті-решт концертні симфонії В.А.Моцарта для скрипки і альту, та скрипки альту і віолончелі стали величезним кроком вперед для збагачення рольової палітри альту.

Август Карл Діттерс фон Діттерсдорф (1739-1799) - таким є повне ім'я австрійського скрипаля і композитора, відомого свого часу, насамперед, операми-буффа італійською та німецьких зінгшпілів. Проте для нас найбільш цікавим є інструментальна частина його творчості, адже окрім близько 120 симфоній композитор залишив у своєму доробку два концерти для контрабаса з оркестром, концерт для альту F-dur та концертну симфонію для альту і контрабаса з оркестром. Зазначимо, що вищезгадані твори композитора написані в стилі класицизму з помітним впливом італійської школи.

Надзвичайно цікавим є звернення композитора до зазвичай «другорядних» інструментів оркестру - альту і контрабаса. Однак, не зважаючи на стереотипні уявлення про альт, як суто середній голос фактури з суто акомпануючою функцією та контрабас, як дублюючий голос басової партії, К.Діттерсдорф «вдягає» на кожен з них «маски» солістів. Відтак, станом на сьогодні, концерти композитора входять в золоту скарбничку репертуару для виконавців-контрабасистів, є часто виконуваними на фестивалях і конкурсах, і не випадково. У цих композиціях К.Діттерсдорф показує слухачу наспівну лірику, що її може зобразити контрабас, блискучу віртуозність в пасажах, яскраві темброві знахідки. Експериментуючи з строем сольного контрабаса, композитор вдається до цікавих поєднань, які дозволяють наблизити його віртуозну виразність до скрипки і віолончелі. Таку ж ситуацію спостерігаємо з його альтовим концертом - у ньому яскраво подано ліричне амплуа сольного альту, органічне володіння

високою теситурою звучання. Своєрідним синтезом двох «масок» зазвичай несольюючих альту і контрабаса є *Концертна симфонія D-dur, Kr.127*. У цьому творі ми спостерігаємо з одного боку, досить виразне переважання контрабаса у ліричних епізодах, а з іншого - віртуозних моментів використання альту. Цікаво, що симфонія є досить стандартною з точки зору звичної класичної побудови - написана у чотирьох частинах: I. Allegro, II. Andantino, III. Menuetto, IV. Allegro ma non troppo, однак композитор трактує її в дещо камерному варіанті, що надає сольним альту і контрабасу додаткового шансу бути розпізнаними слухачем. Так, до прикладу, в другій частині ми чуємо ліричне соло контрабаса в діалозі з сольним альтом і оркестровими скрипками; тріо менуету написане суто для дуету солістів без акомпанементу; фінал яскраво демонструє віртуозне змагання солістів з масивною партією оркестрового **tutti**, а також їх компліментарне поєднання на кшталт взаємодії сольних груп жанру **concerto grosso**.

Приклад 46. К.Д. фон Діттерсдорф, Концертна симфонія D-dur, Kr.127, третя частина, Тріо, сольний епізод контрабаса і альту, решта оркестру має паузи.



Альтова творчість Карла Філіпа Стаміца (1745-1801) дає нам змогу прослідкувати ще одну «маску» альту, дещо відмінну від тієї, яку нам пропонує Карл Діттерсдорф. Нам відомо, що К.Стаміц, окрім композиторської діяльності звертався до виконавства на скрипці, альті та віолі д'амур і цікаво, що свій перший опус він присвячує саме альту. Це втілення «маски» альту є значущим, адже на відміну від Концертної симфонії К.Діттерсдорфа К.Стаміц проголошує альт повноправним солістом подібно до скрипкових концертів В.А.Моцарта. Його концерт для альту D-dur op.1 має струнку тричастинну канонічну форму: I. Allegro non troppo, II. Andante moderato, III. Rondó. Allegretto. Порівняно з Концертною симфонією Діттерсдорфа в Концерті ми знаходимо набагато ширший спектр використаних композитором технічних прийомів. Вже у

головній темі першої частини Стаміц поєднує тріумфальну впевненість з теплим ліризмом, який майстерно втілений хроматизованою кантиленою солюючої партії.

Приклад 47. К.Стаміц, Концерт для альту з оркестром оп.1, ре мажор, перша частина, Allegro, такти 92-96, альт виконує подвійні ноти з бурдонним голосом.



Знаходимо також і техніку подвійних нот, в якій альт приміряє «маску» духових інструментів з бурдонним голосом; віртуозні арпеджіо подібно до моцартівських; суто ліричні мелодії оперного типу та драматичні гармонічні фігурації в розробці. Друга частина є ліричним центром концерту, який продовжує розгортання співочого амплуа солюючого інструменту. А енергійне та барвисте рондо завершує цикл дещо комічним, проте віртуозним жестом соліста.

Приклад 48. К.Стаміц, Концерт для альту з оркестром оп.1, ре мажор, перша частина, Allegro, такти 127-131, блискучий віртуозний пасаж соліста.



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

Вольфганг Амадей Моцарт привертає нашу увагу включенням альту до складу своїх двох концертних симфоній: К. Anh 104 (320e) A-dur та К. 364 (320d)



Es-dur. За історичними свідченнями, Моцарт почав працю над цими симфоніями практично одночасно, проте першу з них не завершив, залишивши нам лише 134 такти першої частини, Allegro. Проте, перш ніж зануритися у простір двох концертних симфоній, розглянемо загальний контекст творчості композитора.

Приклад 49. В.А.Моцарт, Концертна симфонія KV 320е, Allegro, такти 1-4, партія солістів - скрипки, альту і віолончелі.

Як зазначає музикантка та журналістка Ляля Кандаурова, музику В.А. Моцарта можна чітко окреслити декількома словами - це еталон віденського класицизму. Друга половина XVIII століття стає часом розквіту класицизму не тільки в музиці, а і в літературі, архітектурі, образотворчому мистецтві та театрі. На відміну від естетичних ідеалів попередньої епохи бароко на перший план виходить логічність, стрункість будови, домінування ідеалів оптимізму, а як наслідок - стремління до дисциплінованості, гармонійності, цілісності та ясності. «Музику Моцарта, безумовно, можна розглядати як звукову ілюстрацію ідеалів класицизму: ... її відрізняє театральність, властива епосі» [9, с. 65] Після барокової доби з її пишністю, барвистістю деталей, афектами, чудесами та подекуди навіть з надмірністю просвітництво кардинально змінює вектор спрямування уваги. Цікаво, що у музичному плані здобутки бароко практично повністю перейшли в епоху класицизму: інструментарій, агогічні принципи, деякі жанри; а також важливим є своєрідне «заломлення» і перетворення деяких ідей, як-от жанрової парадигми **concerto grosso**, принципи якої ми знаходимо у концертних симфоніях і концертів для декількох інструментів з оркестром.

Подумки повернемося до різноманітності видів мистецтва, що їх торкнувся класицизм, та зазначимо, що «театр для класицизму став одним з головних

інструментів і способів мислити» [9, с. 65] Театр барокової доби, з його видовищністю, драматичними перебільшеннями та цирковим епатажем поступається місцем більш витонченому, структурованому театру класицизму, основним ядром якого є своєрідна дисциплінованість. «Класицистичний театр - майстерно створена, продумана і гармонійна модель світобудови» [9, с. 65]. Втілення цієї тези на поверхневому музичному рівні можемо трактувати, як звернення більшої уваги на стрункність форми, аніж на увагу до локалізованого втілення тих чи інших емоцій. Це, натомість не означає відсутності уваги до емоційності, вона стає більше розповсюдженою на ширші проміжки часу. В.А.Моцарт у цьому плані є винятковим композитором, адже своїм винятковим талантом (якщо говорити скромно), чи радше геніальністю поєднує естетичні ідеали доби з шаленим потенціалом «винахідника». «В музиці Моцарта сходяться усі нитки, які тягнуться з минулого: це і зріла розкіш пізнього бароко, яка перероджується, і піднесена містика старовинних мес, і брильянтна італійська опера» [9, с. 66]

Творча особистість Моцарта, слугуючи яскравою представницею класичної доби, послуговувалася і принципами, чи радше, художніми прийомами усіх попередніх з одного боку, а з іншого - заглядала і в наступні епохи - романтизм з його поривчастими героями з точки зору персонажів, та в ХХ століття з точки зору радикальності новацій музичної мови (наприклад, симфонія №40, розробка 4-тої частини презентує епізод, який проходить по усіх звуках хроматичної гами, оминаючи лише тонічний звук «соль»). Моцарт є тим корифеєм музики, який, будучи в певних рамках, порушує їх з філігранною витонченістю та абсолютною драматургічною необхідністю. «Те, що Моцарт робить - це буде фантастичний архітектурний монумент з найкращими лініями і найкращими зразками того, що сама класична архітектура означає. І він вносить дефект всередину, він поміщає змію посередині храму» - так висловлюється стосовно особливості творчості композитора відомий диригент сучасності Теодор Курентзіс. І далі Теодор продовжує «Це секрет Моцарта - він є найсучаснішим композитором, який існує, оскільки проблеми XVIII століття є

тими ж проблемами, які ми маємо зараз.» Саме ці слова відомий маестро використовує для окреслення оперної творчості Моцарта під час студійного запису «Весілля Фігаро». [32]

Цікаво, що часто в оркестровій і ансамблевій музиці В.А.Моцарт перетворює суто інструментальні епізоди ніби в розгорнені оперні сцени. Його інструментальна музика дуже часто яскраво персоніфікована і цьому є важлива причина - театральність, як невід'ємна складова музики. «На противагу до театру, де актор грає переважно одного персонажа, музикантові-виконавцеві необхідно в одному творі «перевтілюватися» в різні характери, при цьому він рідко коли може застосувати такий звичний для театру прийом, як зміна своєї зовнішності за допомогою гриму чи костюмів.» [16, с. 129] Альт зі своєю гнучкістю і відсутністю сталого амплуа прекрасно використовує цей ресурс у концертних симфоніях Моцарта. Перша за них, К.Анх 104 (320e) A-dur, незавершена презентує нам досить звичне «змагання» солістів, їхні репліки часто почергові і на перший план виходить показ віртуозності. Друга ж, К. 364 (320d) Es-dur, є повноцінно завершеною і радше компліментарною та розгортає філософський діалог між солістами.

Прослідковуємо таке явище: В.А.Моцарт в обидвох симфоніях використовує для альтового голосу прийом скордатури (зміни налаштування струн інструменту). В ля-мажорній симфонії стрій альту піднятий на цілий тон догори, а в мі-бемоль-мажорній - на пів тона. Таким чином, ми можемо зробити заключення стосовно експериментів Моцарта над альтовим тембром і потужністю його звучання, бажанням композитора ще більше індивідуалізувати його голос. Симфонію К.364 (320d) Es-dur зараз часто виконують у версії без перестройки інструменту, проте в цьому варіанті зникає велика кількість відкритих струн, порівняно з оригінальним варіантом (ре мажор на альті містить 3 відкритих струни, які належать до звукоряду цього ладу, а мі-бемоль мажор - лише дві).

Приклад 50. В.А.Моцарт, Концертна симфонія К.364, перша частина, такти 1-4, партія солістів, альт зі скордатурою.

Violino principale

Viola principale  
(accordata un mezzo tono più alto)\*\*\*

sfp sfz f p

sfp sfz f

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

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

Приклад 51. М.Найман, “Drowning by numbers” - перша частина, “Trusting fields”, такти 19-24, партія альтів, цитата другої частини Концертної симфонії В.А.Моцарта К.364.

Solo

Vlas.

Gli altri

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

У Концертній симфонії неважко виявити риси, що зближують її з концертом для оркестру (концертування гобоїв і валторн та його «переклички» зі струнними) і з власне симфонією (велика роль оркестру, розвинені tutti). Від звичайного подвійного концерту Концертну симфонію відрізняє те, що перед виконавцями-солістами ставляться радше ансамблеві, ніж суто віртуозні завдання. У моцартівському концерті партія солюючого інструменту має зазвичай великим блиском, а оркестрова партія менш розвинена. Сольні голоси скоріше перебувають у постійному діалозі між собою і з оркестром, а не змагаються з ним. Тут ми прочитаємо ідею романтизованого поєднання традиційного концерту з симфонією, подібно до майбутнього створеного «Гарольда в Італії» Г.Берліоза, де солісти стають повноправними учасниками музичної дії разом з оркестром, а не на противагу, як це відбувалося у багатьох творах, що використовують жанрову парадигму *concerto grosso*. Відтак, у першій частині, *Allegro maestoso* унісон солістів одразу презентує нову тему, яку ми ще не чули, проте вона з'являється поступово, ніби нізвідки, плавно змінюючи фокус уваги слухача. Ця частина написана у сонатній формі з традиційно двома експозиціями - першою - оркестровою, а другою - з доєднанням солістів. Перша є досить стрункою, витриманою в основній тональності та презентує урочистий і патетичний настрій. Солісти ж після вступу розширяють емоційний спектр, торкнувшись наспівної лірики типу «Дон Жуана», веселої танцювальності, напруженої драматичності та карикатурної комедійності. Зауважимо, що Друга частина, *Andante*, продовжить сферу лірики та перенесе її у похмуру (композитор обирає до мінор, досить трагічну для нього тональність) площину. Допускаємо, що такий характер музики цієї частини пов'язаний з почуттями композитора відносно смерті його матері 1778-го року. Третя ж частина циклу (*Presto*) повертає нас у площину танцювальності і комедійності. Порівняно з попередніми, ця частина практично увесь час знаходиться у сфері мажорних тональностей, що на нашу думку є катарсичним заокругленням душевних переживань перших двох частин. Після зростання драматургічного напруження з трагічною кульмінацією у другій частині, Моцарт майстерно «розслаблює»

слухача, повертаючи піднесений настрій першої частини, створюючи тим самим певну смислову репризу та драматургічну арку, яка філігранно обрамлює весь цикл, слідуючи концепційним ідеалам класицизму.

**Висновки 2.** Рольові втілення - «маски» альту доби класицизму виявляють тенденцію до надання йому більшої важливості. Відомі композитори включають його до складу солістів з оркестром, що є неабиякою новизною порівняно з попередньою епохою. Знаковою є творчість К.Стаміца, адже свій перший опус він пише для альту в супроводі оркестру. Важливу роль у формуванні та закріпленні нової «маски» альту загравав також і К.Д. фон Діттерсдорф, котрий включив його в склад концертної симфонії поряд із контрабасом. Прослідкувавши зв'язки між класицистичним театром і музичною творчістю, відзначаємо особливою увагою діяльність В.А.Моцарта в контексті розширення акторського потенціалу альту. Найяскравіше спостерігаємо це у Концертній симфонії К. 364, яка, опрацьовуючи принципи жанру *concerto grosso*, наближає його до концерту інструментів *і оркестру* (на відміну від концертів *з оркестром*) - солісти радше постійно перебувають в органічному діалозі між собою і оркестром, аніж традиційно змагаються. Поряд із скрипкою, В.А.Моцарт «вдягає» на альт «маску» соліста камерної сцени, на яку його виведено задля кращого розкриття ідеї, носієм якої він є.

### РОЗДІЛ 3. РОМАНТИЧНІ «МАСКИ» АЛЬТА

Романтична доба стала важливою віхою в історії людства у багатьох площинах. Підтримуємо думку про виникнення романтизму на основі усвідомлення людиною своєї творчої сили, котра спроможна цим усвідомленням формувати новий світ. Межа XVII і XIX століть є не тільки рубіжною з точки зору історичного часу, а й дає новий імпульс для культурного, у всіх його проявленнях, розвитку людства.

Надзвичайно важливими для розуміння цього розвитку є події Великої Французької революції 1789-1799 років. Криваві, але результативні для світової демократії події стали новим витком усвідомлення людиною своєї творчої сили в цьому світі. Протистояння з одного боку монархічного правління Людовіка XVI та привілейованої верхівки, а з іншого - народу, котрий перебував під тиском не надто справедливої системи оподаткування а також голоду 1788-1789-х років потребувало швидкого розв'язання. Проте швидкого, принаймні в уявленні короля Людовіка рішення, досягти було досить важко. Зібрані з цього приводу генеральні штати дуже швидко вийшли з-під контролю правлячої верхівки, представники демократичного руху активно переконали духівництво підтримати їхню позицію і вимагати прийняття нової конституції. У цій точці і зіткнулася монархія з демократією, вказівка короля Людовіка XVI генеральним штатам розійтися і активний спротив народних представників. Подальші події, не зважаючи на тиск з боку влади, не були в змозі зупинити локомотив, котрий рушив. Згодом король був змушений піти на поступки, приніс клятву на новій конституції, однак довіри народу не повернув. Суспільство вимагало завершення феодального типу взаємовідносин, жорсткого обмеження влади монархів. Врешті-решт, король Людовік XVI закінчив життя на гільйотині 1793-го року, та на цьому рух революції не завершився. Подальше керівництво Наполеона Бонапарта, розвиваючи демократичні ідеї, покращило становище в країні, проте не оминуло участі стати авторитарним, а саме - імператорським. Однак важливі зміни, що найголовніше - в свідомості людини відбулися. Із суспільного погляду

феодалізм був поборений та монархія втратила свою силу, утверджуючи демократичні настрої, а з індивідуально-філософського - на перший план вийшла окрема особистість, яка має право бути почутою, навіть незважаючи на чіткі правила, що їх пропонувала попередня доба класицизму. Таким чином, історія продовжила свій рух за принципом заперечення попереднього. Зазначимо, що це не відкидає позитивних надбань класичної доби, адже раціональне зерно було дуже важливим для подальшого розвитку суспільства і мистецтва зокрема, проте зміни часу не могли не відобразитися як у власне суспільній організації, так і в свідомості людини, котра створювала новий погляд на існуючий світ та змінювала його.

Суспільні події не можуть не знайти свого втілення у всіх галузях діяльності людини, мистецтво романтичної доби зобразило і уособило ці події, змінивши естетичну парадигму та філософський фокус. «Мистецтво виконує дві важливі функції. По-перше, воно відтворює емоційне життя. І потім... воно стає джерелом уявлень про правду повсякденності» [8, с. 74] Для романтизму надзвичайно важливими стали ідеалізм у філософії та увага до почуттів, а не розуму, який був панівним у класичну добу. Також до основних полюсів зацікавлення долучається і увага до народної творчості, пошук історичної свідомості, як результат посилення вивчення історії своєї країни.

Важливою зміною доби романтизму в літературі, зокрема, є звернення уваги на героя, котрим стає звичайна, проста людина, а не аристократ, як це пам'ятаємо з попередньої доби. В українській літературі на цей час припало формування національної самосвідомості. Пригадаймо образи, що їх змальовує у своїй творчості Тарас Шевченко та теми, котрі підняті на сторінках «Кобзаря», заклики до боротьби за свободу та заклик до самоусвідомлення.

Звернення до історичного аспекту важливе для нас оскільки несе глибинне розуміння радикальних світоглядних змін у свідомості суспільства в цілому, а також окремого індивіда, як носія культури, адже мистецтво є її невід'ємною складовою. «Мистецтво для мене є формою правди, відображенням життя. Воно



є разом з політичними дискусіями й парламентськими дебатами потрібним, важливим і значним віддзеркалюванням суспільного розвою» - зазначала знаменита французька письменниця Жорж Санд. [17, с. 208] Тут знаходимо концепційні паралелі з думками Йогана Гейзінги - мистецтво є відображенням життя, а культура є результатом «життєвої гри», і мистецтво і гра є органічними, а не штучними, вони проростають з самого феномену людини.

Повернемося до музичного простору ігрової теорії і зазначимо, що порівняно з класичним трактуванням альту романтичне мало істотні відмінності. Як змінився фокус уваги композиторів і виконавців до цього інструменту? Якщо класицизм розглядає альт, як актора, котрого виводять на авансцену вистави задля кращого розкриття ідеї, носієм якої він є, то романтична естетика, у першу чергу, звертається до персоніфікованого розуміння цього інструменту та заглиблення у внутрішній світ героя персони, якого він уособлює. Оскільки з логічного начала важливість переходить до чуттєвого, природним є звернення музикантів до інструментів, котрі несуть в собі «нерозвідані» виразові і темброві аспекти, задля саме занурення у цю чуттєву сферу.

Звернемося до чи не найбільш презентативної постаті романтичного музичного простору - піаніста і композитора Роберта Шумана. Серед представників цієї доби Р.Шуман займає особливе місце, адже він є композитором, у творчості якого новаторство сконцентровано надзвичайно сильно. Його фортепіанна й ансамблева музика містить визначальні для романтизму риси - звернення до мініатюри, синтез і видозміна музичних форм, тяжіння до програмності, часто літературної. Одразу пригадаємо хрестоматійні приклади, як-от «Карнавал» - цикл для фортепіано соло, у якому з'являються друзі композитора, він сам у двох своїх рольових самоозначеннях (Евзебій і Флорестан), а також персонажі італійської комедії дель арте (Панталон, Колумбіна). У цьому циклі знаходимо одразу декілька визначальних романтичних рис: тяжіння до мініатюри, програмність в цілому (зображення святкового дійства), а також для кожної п'єси («Шопен», наприклад, майстерно

написана у фактурі композитора, якого зображає), новаторство (увесь цикл пронизаний лейт-мотивами, своєрідними криптограмами, (A-S (Es)-C-H, As-C-H, S (Es)-C-H-A) котрі відсилають нас до локацій життя та до самої персони Роберта Шумана.

Далі розглянемо також програмний цикл, проте вже у камерному складі, а саме - для кларнета, альту і фортепіано - «*Märchenerzählungen*», Op. 132. Композиція, яка є однією з останніх робіт Р.Шумана, використовує ту саму комбінацію інструментів, що й Кегельштатське тріо Моцарта. Композитор цікавився «мальовничим і фантастичним», але не залишив посилання на конкретні казки, як до його ранішої «*Märchenbilder*», Op. 113. Композиція була написана за кілька днів і Клара Шуман зазначила у своєму щоденнику таке: «Сьогодні Роберт завершив 4 п'єси для фортепіано, кларнета та альту і був дуже радий цьому. Він думає, що ця збірка буде виглядати дуже романтичною». [65] П'єси вперше були виконані Кларою Шуман (фортепіано), Рупертом Беккером (альт) і альт і Йоганом Кохнером (кларнет), та невдовзі після цього опубліковані видавництвом Breitkopf & Härtel.

Не зазначаючи конкретної літературної програми Р.Шуман лише назвами та музичним матеріалом дає нам відчутти романтичний колорит циклу «Казкових оповідань»: 1. *Lebhaft, nicht zu schnell* - поєднує маршоподібний рух із мрійливими інтонаціями зітхального типу; 2. *Lebhaft und sehr markiert* - живо та сильно наголошуючи ритми, обрамляє ліричний розділ маршовою музикою виразного сільського колориту; 3. *Ruhiges Tempo, mit zartem Ausdruck* - любовний дует кларнета та альту з постійним фігуративним рухом партії фортепіано; 4. *Lebhaft, sehr markiert* - продовжує розвиток маршоподібних інтонацій, однак енергійніше, в середньому епізоді повертає слухача у ліричну площину, а в репризі тричастинної форми фанфарно завершує увесь цикл. Звернемо увагу на майстерний підбір тембрів композитором - усі три використані інструменти мають різний характер звукоутворення (духовий, струнно-смічковий і струнно-ударний), таким чином для кожного з них

залишається виразовий простір з позиції тембру та штрихів. Альт у цьому ансамблі, особливо в кантиленних епізодах є носієм найекспресивнішого характеру звучання, адже інструментарій дозволяє використовувати різноманітнішу і напруженішу техніку *vibrato*, ніж кларнет. З тембрової точки зору, альт і кларнет знаходяться ніби у двох «моно-площинах» та доповнюють один одного: кларнет покриває високий регістр альту, а альт - оживляє кантилену своїм глибоким і насиченим звучанням. У цьому циклі альт виступає індивідуалізованим актором тристоронньої бесіди, котрому притаманні лише йому властиві риси, акцент його використання композитором поставлено саме на унікальності та різноплановості виразових можливостей. Зазначимо, що пошук таких тембрових поєднань, котрі дозволяють слухачеві проникнути у чуттєвий вимір музичного полотна, а з іншого боку - створюють для кожного з інструментів фонічний простір задля кращої прослуховуваності кожного з індивідуалізованих голосів-персонажів є характерною рисою творчого спрямування композиторів-романтиків.

Ще одним втіленням розкриття романтичної «маски» альту є також казковий, дуетний цикл Роберта Шумана «*Märchenbilder*» op.113 («Казкові картинки») для альту і фортепіано.

Приклад 52. Р.Шуман, «*Märchenbilder*», Op. 113, перша п'єса, такти 1-5.

На відміну від більш пізньої композиції цей твір містить прямі літературні підказки для кращого розуміння образної сфери циклу, у якому альт у повнішій сфері розкритий вже як головний, багатогранний персонаж. Однією з версій

літературного натхнення та можливої точки входу до розшифрування циклу є частина листа поета Луї дю Ріє, в якому він у віршованій формі подає свій образ «Казкових картин». Зазначимо, що не зважаючи на присутню чотиричастинну побудову поезії, Шуман радше опирається на загальний любовно-меланхолійний характер, а з музичного боку зображає свій власний сюжет для кожної з частин. Хоча, загальна чотиричастинна форма, як і у поезії дю Ріє, збережена. Цікаво також, що поглянувши на тональне та темпове співвідношення частин, (1.Nicht schnell - ре мінор; 2.Lebhaft - фа мажор; 3.Rasch - ре мінор; 4.Langsam, mit melancholischem Ausdruck - ре мажор) констатуємо синтез сюїтного і сонатного жанрів. Перша частина презентує слухачеві альт в іпостасі ліричного героя, висловлення котрого змінюється від тужливо-задумливого до напружено-драматичного. Скерцозно-зображальна друга і напружено драматична третя частини є своєрідним «швидкісним» ядром циклу. Нетиповим завершенням циклу є остання, повільна частина, яка занурює нас у світ глибокої лірики та світлої меланхолії.

Важливою постаттю доби романтизму, котра віднайшла та розвинула романтичну «маску» альта став знаменитий скрипаль-віртуоз Ніколо Паганіні. Цікаво, що своєю віртуозністю Паганіні надихав не тільки скрипалів, а й вже згаданого Роберта Шумана на вдосконалення власної технічної майстерності. У своїй виконавсько-композиторській творчості видатний скрипаль проявив неабияку винахідливість на додачу до природної обдарованості, яка привела його на шлях надзвичайної віртуозності. Н.Паганіні окрім скрипки, грав на гітарі та на альті, для яких автор створив оригінальні композиції з-поміж яких: Серенада для альта, віолончелі і гітари (до 1808), Квартет №15 для альта, скрипки, віолончелі і гітари (1818-1820), Концертний терцет для альта віолончелі та гітари (1833), Соната “Per Grande Viola” з оркестром (1834). Зазначимо, що у своїй скрипковій творчості Ніколо Паганіні широко застосовував технічні елементи гітарної техніки, такі, як прийом *pizzicato* лівою рукою, насичену акордову техніку, а також додає до них використання подвійних флажолетів. Усі

ці техніки ми знаходимо у його скрипкових концертах, а також Сонаті для альта з оркестром.

Приклад 53. Н.Паганіні, Соната для альта з оркестром, партія альта, речитатив.



Цікаво, що за своїм оркеструванням, Соната дуже близька до скрипкових концертів (наприклад, партію солюючого інструменту між оркестровими tutti часто супроводжує *pizzicato* струнних), проте автор надає твору саме назви сонати. Вважаємо це трактуванням сонати у вільному, романтизованому уявленні, адже у творі знаходимо два великих розділи: інтродукцію і віртуозний речитатив солюючого альта, (до мінор) і кантиленний розділ (до мажор) з елементами віртуозної техніки; та тему з трьома варіаціями і кодою (до мажор). Створенням цього твору, Н.Паганіні «вдягнув» на альт «маску» виконавця-віртуоза, адже в Сонаті використані такі технічні епізоди, котрі не поступаються по складності скрипковим, і разом з тим, до них додається насичений альтовий тембр і його проникливий, віолончельний ліризм в кантиленних епізодах. Цікаво, що процес створення Сонати тісно пов'язаний з іншим альтовим твором, який презентує романтичну «маску» альта.

Під час перебування у Парижі 1833-го року, Н.Паганіні почув «Фантастичну» Симфонію Гектора Берліоза та замовив у нього концерт для альта. Побачивши партитуру першої частини, він був здивований наявністю великої кількості пауз, і відмовився виконувати, натомість, написавши власний твір - Сонату. Однак, це не зупинило Г.Берліоза, і вже наступного року перед слухачами постав твір «Гарольд в Італії». Сам автор писав про процес створення

таке: «Я задумав написати для оркестру ряд сцен, в яких альт соло звучав би як досить активний персонаж, який зберігає всюди притаманний йому характер; я хотів уподібнити альт меланхолійному мрійнику в дусі «Чайльд Гарольда» Байрона...» [23, с. 201] Твір написаний у чотирьох частинах: 1.«Гарольд в горах. Сцени меланхолії, щастя і радості» (Harold aux montagnes. Scènes de mélancolie, de bonheur et de joie), 2.«Хода паломників, що співають вечірню молитву» (Marche des pèlerins chantant la prière du soir), 3.«Серенада горця в Абруццо до своєї коханої» (Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse) 4.«Оргія розбійників. Спогади про попередні сцени» (Orgie des brigands. Souvenirs des scènes précédentes).

Приклад 54. Г.Берліоз, «Гарольд в Італії», перші такти партитури з ремарками стосовно розміщення солюючого альтя.

Viola Solo.

L'exécutant doit être placé sur l'avant-scène, près du public et isolé de l'orchestre.  
 Der Spieler muss im Vordergrund stehen, nahe beim Publikum und isoliert vom Orchester.  
 The player must stand in the foreground, near to the public and isolated from the orchestra.

Г.Берліоз робить важливий прорив для музичного мистецтва, який ми спостерігаємо також у театральному, а саме - тяжіння до видовищності. Тут чітко констатуємо відмінність від класицистичного театру, в якому його істинна мета була спрямована на повчання, слідуючи правилам, а театру романтизму - зробити свідомий акцент на чуттєвості, усіма можливими засобами вплинути на глибинні шари свідомості людини без будь-яких обмежень. Назви творів, їх окремих частин та навіть темпові позначки спрямовані на чітке «конструювання» уявних декорацій у сценічному просторі виконуваного музичного твору. Вербальна чи вербалізована програмність у такому випадку є додатковою допомогою для кращого інтерпретування музики та більш детального входження в образний та філософський світ її героя.

Зауважимо, що незважаючи на чотиричастинну будову, твір не є суто симфонією, чи суто концертом, він знаходиться на межі цих двох жанрів. Яскраво відрізняючись від твору Н.Паганіні, Г.Берліоз створює унікальне,

практично кінематографічне полотно, в якому роль головного персонажа доручена альту. Майстерність композитора показує солюючий інструмент у всіх можливих варіантах прояву його багатогранної «акторської» персони, першим планом зображено співвідношення «Я (его) - світ»: меланхолія, щастя, радість, трепет, любовні почуття, страх - таку, і навіть ширшу палітру емоційних станів головного героя ми спостерігаємо на сцені. Відходячи від віртуозності, як самоцілі концерту для інструменту з оркестром, та видозмінюючи класичну форму симфонії за допомогою літературної програмності, Г.Берліоз концентрує нашу увагу на унікальності альтового голосу, близькості його висловлення до голосу самого байронівського Чайльд Гарольда.

Своєрідною репрізою повернемося до камерної музики та розглянемо ще один приклад рольового втілення альту доби романтизму - Сонати Йоганеса Брамса. Першопочатково, дві сонати ор. 120 № 1-2 були написані для кларнета і фортепіано, поставши поряд із Тріо для кларнета, віолончелі та фортепіано ор. 114 (1891), Квінтетом для кларнета і струнних ор. 115 (1891), і двома кларнетовими сонатами автора. Однак, пізніше автор сам здійснив опрацювання сонат для альту і фортепіано, і у цьому вигляді вони увійшли у золоту скарбницю репертуару для цього інструменту. Ба більше, італійський композитор Лучано Беріо 1986-го року здійснив оркестрування першої сонати, фа мінор, для альту з симфонічним оркестром.

Приклад 55. Й.Брамс, Соната ор.120 №1, партія альту, такти 1-9.

Aufführungsrecht vorbehalten.

**SONATE.**

Bratsche. (Preis Mk. 2.-)

Allegro appassionato. Johannes Brahms, Op.120, No 1.

Pianoforte.

1 2 3 4 poco f

Як ми знаємо, в інструментальній творчості Йоганес Брамс часто звертається до струнних інструментів, в струнних квартетах партії альту рівноправні з кожним з інструментів ансамблю. Деякі композиції, як-от, Квінтет

для кларнетах і струнних вже пізніше були перекладені для альту, та відомі виконавці на кшталт Максима Рисанова та Девіда Аарона Карпентера здійснили записи такої версії, які продовжують лінію тембрової універсальності альту, котру нам особисто запропонував Й.Брамс своїм циклом сонат.

Чим цікавою є для нас позиція самого Й.Брамса? Композитор дає нам ключ для розуміння тембрової гнучкості альту. На відміну від Р.Шумана, котрий пише для альту першопочатково, роблячи акцент на романтичному новаторстві, Й.Брамс приходить до рішення створити альтову версію через деякий час. Якщо порівнювати композиторів в націленості їхнього музичного пошуку в площині новаторства, то Й.Брамс, безперечно, більше тяжіє до традиційного типу форм і жанрів, з новаторським наповненням, натомість Р.Шуман - до повного новаторства. Імовірно, що причина цієї відмінності глибинно закладена в музиці Й.Брамса. За словами Лялі Кандаурової, його музика не має на меті сподобатися слухачеві, граючися з його поверхневими емоціями, вона містить глибоко суб'єктивне ядро, майстерно заховане від звичайного погляду. [9, с. 270] Альтове опрацювання цих двох сонат свідчить про досить глибоке розуміння, своєрідну проекцію ролі кларнета на альт крізь призму звукоутворення, поєднанні в «масці» альту і легкого кларнетового тембру і експресивної виразності, яка може бути досягнута лише на струнному інструменті.

Підсумовуючи розгляд романтичної маски альту окреслимо декілька важливих тез. По-перше, альт утверджує свою абсолютну технічну досконалість на рівні найкращих віртуозів-скрипалів; по-друге, композитори самостійно аранжують власні композиції для альту, що вказує на темброву гнучкість; по-третє, самі композитори свідомо використовують його унікальний тембр; по-четверте, створені композиції, в яких альт вдягає на себе «маску» повноцінного головного героя. Як бачимо, рольова палітра альту розширюється ще більше, від епізодичних примхливих звукових пошуків доби бароко, через обґрунтовані естетикою класицизму експерименти до цільових, чітко усвідомлених персоніфікацій, продовження яких ми зустрінемо у ХХ ст.



**Висновки 3.** Приклади використання альтя впродовж доби романтизму показують його, як солюючого актора першого плану. Зосередження фокусу уваги письменників на персоналії головного героя відобразилося і в музичному мистецтві. Знаменитий скрипаль Н.Паганіні «вдягає» на альт «маску» виконавця-віртуоза; яскравий новатор Р.Шуман проектує на альт карнавальні «маски», розкриваючи широкий спектр емоційних станів головного героя, якого він уособлює; Й.Брамс глибоко переосмислює роль альтя в інструментальному просторі та в його «масці» поєднує кларнетову легкість з драматичною виразністю;. Г.Берліоз увінчує розвиток романтичних «масок» альтя, адже «Гарольдом в Італії» композитор відкриває кінематографічну сторінку рольових втілень альтя - він є не лише традиційним солістом, ба більше - головним героєм всього музично-сценічного дійства, який оповідає свою історію і його голос лунає лише тоді, коли саме він вважає це доречним. Г.Берліоз майстерно поєднує видовищність, притаманну театральній естетиці доби романтизму із зосередженням на внутрішньому світі центрального актора - альтя.

## РОЗДІЛ 4 . «МАСКИ» АЛЬТА ХХ-ХХІ СТОЛІТТЯ

Мистецтво ХХ століття позначене інтенсивними експериментальними пошуками, що визначило спосіб творення нового дискурсу, нової культури, яка активно реагувала на історичні виклики часу. Розмаїття стилів, що постали у різних видах мистецтва стали відображенням неоднозначності погляду на світ та складності його однозначного формулювання. Цілком закономірно, що театральне мистецтво, як найбільш соціально активне долучається до творчих пошуків людини задля досягнення нею глибинної самості у буремний історичний час. У театральному мистецтві знаходимо представлення цілого спектру стилів цього періоду, в якому одночасно співіснують експресіонізм, який прочитуємо у п'єсах «Жебрак» (1912) Райнгарда Йоганнеса Зорге (1892-1916), «Син» (1914) Вальтера Газенклевера (1890-1940), «Рід» (1918) Фріца фон Унру (1885-1970); «епічний театр», який яскраво представив своєю творчістю Ервін Піскатор (1893-1966); неореалізм Вальєра Гропіуса (1883-1969), «театр жорстокоті» Антонена Арто (1896-1948) та багато інших. [17, с. 449-450] Зазначимо, що криза гуманістичного світогляду штовхала митців дослідити увесь можливий потенціал естетичних, моральних та взагалі конструктивних меж мистецтва. Експеримент був інструментом цього дослідження. Екстраполюючи таке розуміння із загального питання творення мистецтва на локально музичне мистецтво, констатуємо також яскраві пошуки та здобутки, які сягнули музичної форми, гармонічної мови, конструкції інструментів та естетики звучання. У цьому просторі експериментів вважаємо, що альт, зі своєю гнучкістю тембру і певною недослідженістю не випадково вийшов на перший план. Якщо Г.Берліоз і Н.Паганіні «відкривали» його віртуозні можливості, а Р.Шуман і Й.Брамс шукали застосування його індивідуалізованому звуковому ресурсу, то композитори і виконавці ХХ ст. роблять на ньому акцент. Тепер альт не претендує на чужі «маски», а логічно і природно стає інструментом, в сенсі знаряддя пошуку нових можливостей розшифрування його звуку та його ролі. «Маска» альт, що її окреслює ХХ ст. є необхідним мистецькому світові експериментом, котрий покликаний до життя не лише потенцією творчого

пошуку митця, але історичним викликом епохи. Альт стає музичною візитною карткою ХХ століття, яка продовжить своє творче «розпаковування» у ХХІ столітті, відкривши нескінченний творчо-смісловий потенціал.

ХХ століття - це століття універсалізму, особистої свободи. Невипадково, що саме в цей час з'являється ціла плеяда суспільних діячів в галузі науки, політики, театру (режисери, актори, творці театральних систем). Говоримо про спіралеподібний виток естетичних парадигм у ХХ столітті: бароко тяжіє до універсалізму, романтизм згодом розділяє музичні «ролі», а ХХ століття знову збирає їх разом, об'єднує. В контексті мистецьких та естетичних пошуків особисті виконавця виходить на перший план. Природно, що саме в цей час були створені визначальні театральні системи Костянтина Станіславського та Михайла Чехова, котрі спираючись на виконавський досвід підсумували сучасні естетичні пошуки. Зараз ми ходимо в театр не подивитися виставу В.Шекспіра, а на її режисерське тлумачення, на її індивідуалізоване режисерсько-акторське втілення. Такий підхід до сприйняття мистецтва нам пропонує саме ХХ століття, можемо з впевненістю назвати його століттям розвитку інтерпретацій. Творча герменевтична потенція Гермеса (Меркурія) в проекції на альт стає метафоричними «крилами» котрі підносять його на абсолютно новий виток музично-філософського потрактування. Нову «маску» альту втілюють тепер виконавці суто альтисти, тобто ті, що свідомо присвячують свій життєвий і творчий шлях цьому унікальному інструменту. П.Гіндеміт, В. Пріроуз, Р.Кларк є яскравими прикладами такого втілення, проте імпульс такому пошуку дав відомий англійський виконавець та педагог Лайонел Тертіс. Саме йому завдячуємо відмежуванню та утворенню нової музичної професії - «виконавець-альтист».

#### **4.1. Альтова життєтворчість Лайонела Тертіса**

Лайонел Тертіс народився 29 грудня 1876 року в Лондоні. Його батьки були родом із Східної Європи, а згодом мігрували до Англії, де батько став кантором у Лондонській синагозі. Л.Тертіс успадкував свою любов до музики

від батька, і коли він був ще досить молодим, почав займатися музикою – з п'яти років вчився грі на фортепіано. Він швидко проявив свій талант, проте рано зрозумів, що має бажання грати на інструменті, який був би ближчим для нього, аніж занадто механічне та машиноподібне фортепіано. Цим інструментом стала скрипка.[70, с. 6-8]

Л.Тертіс навчався у Лондонському коледжі Святої Трійці, а потім Королівській академії музики (яку завершив у 1897 році) під керівництвом Ханса Уеслі.

Л.Тертіс почав грати на альті, коли його колеги за навчанням запропонували взяти участь у струнному квартеті і, відповідно, обрати для цього інструмент. Л.Тертіс вирішив обрати альт, однак тоді в консерваторії не було ані педагогів, що викладали гру на альті, ні студентів, які обрали б його своїм основним інструментом, і тому Лайонелу довелося опановувати специфіку цього інструменту самотужки.[70, с. 15-16].

Тут ми можемо спостерігати наступну ситуацію: альт не володів високим статусом, проте в Англії зауважуємо, що він мав тенденцію до стабільно низького рівня виконавської майстерності серед музикантів-альтистів. Цей інструмент був «необхідним злом» струнного ансамблю. Тертіс у автобіографії змальовує досить сумну картину статусу альта в музичному світі: «Загальна думка була такою, що альт не має права бути почутим у своїх соло, в той час, як, насправді, увага до його місця у струнній родині була мізерною. Він був не тільки зневажливим інструментом, багато в чому заслуговуючи низького рівня скрипалям, які грати на ньому.... Вбого низький стандарт гри на альті був, фактично, прийнятий тільки через те, що не було альтернативи.»[69, с. 16]

Підсумувавши слова Л.Тертіса, можна констатувати такий факт: альт, як інструмент, «придатний» для виконання музики (сольних епізодів в ансамблях, а тим більше, оригінальних, створених саме для нього творів) не був усвідомлено прийнятий у музичному товаристві. Причини були дуже простими. По-перше – це низький рівень підготовки виконавців – скрипалів, які останньою можливістю

для того, щоб залишитися «на плаву», обирали альт, при чому, не особливо турбуючись про специфіку, про підлаштування до, по суті, дещо іншого інструменту. А по-друге, і досить закономірно – відсутність педагогів, які могли б допомогти опанувати усі нюанси цього перспективного та несправедливо недооціненого інструменту.

Л.Тертіс дуже добре розумів, що зіткнувся зі складним завданням, однак, незважаючи на це, він згодом розпізнав увесь потенціал альту, та вирішив присвятити всю свою увагу саме йому.[70, с. 18]

Напередодні 1904 року таке рішення мало, і, скоріше за все, виглядало, як творче самогубство. Здавалося б, відхід скрипкового виконавства на користь невідомого широкій публіці інструменту, ставило крапку в професійній кар'єрі. Але ні. Л.Тертіс був надзвичайно цілеспрямованою та впевненою особистістю, і тому, йому вдалося досягти великих успіхів. Початкова реакція на його роботу була неоднозначною: дехто був захоплений його віртуозною технікою, хтось був обурений, а решта просто не звернула уваги. Одного разу, коли Л.Тертіс виконував свою транскрипцію Скрипкового концерту Ф.Мендельсона на студентському концерті, один з товаришів, Альфред Гібсон сказав: «Наступна річ, якої я від вас очікую – що ви будете грати за підставкою! Альт не призначений, для того, щоб можна було грати так високо. Це просто якесь пицання!» Як згадує Тертіс, внутрішній голос відповів на це: «Мабуть, так воно і є на *вашому* альті, але не на *моєму!*». [70, с. 18]. Інший випадок також наштовхує на певні роздуми. На одному з виконань обробки Віолончельного концерту Е.Елгара, музичний критик замість того, щоб звернути увагу на чудове виконання твору, зауважив, як він швидко змінив струну, яка тріснула під час виступу. [70, с.7]

Доволі похмура картина, особливо для того, хто хоче досягнути успіху у такій, здавалося б, неперспективній справі.

Л.Тертіс не здається. Він грає в оркестрі Королівського філармонічного товариства під керівництвом Генрі Вуда, одного з організаторів знаменитих

променадних концертів (“Proms”). [35, с. 30] Спочатку Л.Тертіс працює першим і другим скрипалем, а згодом стає концертмейстером альтової групи оркестру.

Перший сольний концерт Л.Тертіса, як альтиста, відбувся в Лондоні, в Королівському філармонічному товаристві. Альтист разом з оркестром виконав написаний спеціально для нього концерт для альту Й.Боуена. Досить скоро концерти Л.Тертіса-альтиста стали лунати концертними сценами Європи та Америки. У його програмі була «Чакона» Й.С.Баха з Партити №2 в перекладенні для альту, партія солюючого альту у «Гарольді в Італії» Г.Берліоза та Концертна симфонія для скрипки і альту з оркестром В.А.Моцарта. Цікаво зауважити, що в одній з рецензій на концерт 1924 року, в якому взяли участь Л.Тертіс та Ф.Крейслер, містилися такі слова: «Цей маловідомий твір... Музиканти виконували практично невідомий твір Моцарта». [59, с. 33] Згодом Тертіс грав Концертну симфонію з такими знаменитими скрипачами, як Е.Ізаї, Ж.Тібо, та згаданий вище Ф.Крейслер. Зважаючи на те, що виконання цього твору в першій третині ХХ століття було досить рідкісним явищем, варто зауважити, що його популярність у наш час багато в чому завдячує діяльності Л.Тертіса.

Окрім концертної музики, Л.Тертіс почав звертатися і до камерного виконавства, адже альт був практично однаково недооцінений і як сольний, і як ансамблевий інструмент. Впродовж свого життя Л.Тертіс виступав в камерних ансамблях з такими музикантами, як П.Казальс, А.Рубінштейн та іншими. А.Рубінштейн колись-то сказав такі слова, щоб описати враження від гри альтиста в камерному ансамблі: «З перших тактів я відчув щось нове в звучанні їх ансамблю. Я ніколи не відчував цього раніше. Потужний спів, проникливий тон альту можна було відчутти, коли грав Лайонел Тертіс. Це був один з великих артистів, яких завдячуючи долі мені довелося знати та слухати. Я грав з ним, Тібо і Рубіо кuartет Брамса до мінор. Звук його соло з Першої частини до сих пір звучить у моїх вухах». [59, с. 247]. Далі А.Рубінштейн пише: «Ми вечеряли в той час, коли в студії грали кuartет Моцарта. Пабло [Казальс] став перед дверима і раптово спитав: „Хто грає на альті?“. Він одразу звернув увагу на звучання

Л.Тертіса, хоча знаходився на великій відстані від них. Це була щаслива зустріч двох великих артистів: курйозний збіг обставин, вони обидва народилися в один і той самий день, в один і той самий рік». [59, с. 248]

Одним з результатів успіху Л.Тертіса був той факт, що композитори стали писати достатньо серйозні роботи для альту. Впродовж своєї кар'єри Л.Тертіс усвідомив, що, не зважаючи на те, що альтисти можуть запозичувати твори з віолончельного та скрипкового репертуару (тут варто згадати здійснені Лайонелом обробки Скрипкового концерту Ф.Мендельсона та Віолончельного концерту Е.Елгара), але, все ж таки, для кращого розуміння ролі альту як в оркестрі, ансамблі, так і як сольного інструменту, необхідно працювати над створенням музики, яка б говорила його індивідуальним голосом. Цікаво, що коли Л.Тертіс, згадуючи про свої враження від першої зустрічі з інструментом, описав їх таким чином: «Загравши першу ноту, я закохався у нього. Він завжди приваблював мене, як набагато більш людський, ніж скрипка інструмент». [71, с. 158] Г.Берліоз, один з найбільш знаменитих французьких композиторів-симфоністів, висловився про альт так: «Він так само рухомий, як і скрипка, звуку його низьких струн характерна своєрідна терпкуватість, високі звуки виділяються своїм журливо-пристрасним відтінком, і взагалі його тембр, повний глибокої меланхолії, помітно відрізняється від тембру інших смичкових інструментів». [23, с. 201]

За життя Л.Тертіс не один раз замовляв та виконував твори для альту своїх сучасників-композиторів. Іронічно, але концерт для альту В.Волтона, один із найважливіших творів альтового репертуару, був вперше виконаний не Л.Тертісом, а П.Гіндемітом. В.Волтон написав цей концерт для Л.Тертіса, проте той відмовився його виконувати. Альтист пояснив це тим, що ще не зрозумів стилю Волтона. Інновації його музичної мови, які зараз видаються досить логічними, тоді були занадто незвичними та далекоглядними. Його покаранням було виконання Концерту П.Гіндемітом, на якому він грав на маленькому альті

та досить сучасно користувався вібрацією. Практично одразу після цього випадку Л.Тертіс додав Концерт В.Волтона до свого репертуару.

Л.Тертіс зробив численні транскрипції, які допомогли заповнити прогалину в альтовому репертуарі. З поміж таких транскрипцій ми знаходимо Концерт для віолончелі з оркестром e-moll Едварда Елгара, Op.85; Сонату для віолончелі та фортепіано e-moll Йоганнеса Брамса, Op. 38, а також Пісні без слів Фелікса Мендельсона, Op.19. Він також здійснив обробки ансамблевих творів, внаслідок чого Тріо для двох гобоїв і англійського ріжка, Op.87, Людвіга ван Бетховена зазвучало у виконанні трьох альтів: «Бетховен, серед багатьох своїх обробок, зробив транскрипцію свого тріо для двох гобоїв та англійського ріжка для двох скрипок і альтів: Доречі, зі мною сталося ще краще; я аранжував цей твір для ТРЬОХ альтів, і більше того, його надрукували!»[71, с. 64].

У його книзі, «Мій альт і я» Л.Тертіс ділиться своєю позицією відносно цих транскрипцій:

«Коли ви стали виконавцем на альті, одним з ваших найважливіших завдань є прагнення збільшувати бібліотеку сольної альтової музики, будь-якими методами. Просіть своїх друзів композиторів писати для нього, звертайтеся до репертуару скрипки, віолончелі, чи будь-якого іншого інструменту, і робіть аранжування і транскрипції їх літератури, відповідно до вашого інструменту. Лицемірне відношення до транспонування творів з оригінальної звуковисотності, як до святотатства, швидко зникає. Я ніколи не мав сумнівів у своїй правоті щодо створення аранжувань власноруч, забезпечуючи, авжеж, їх хороше звучання на альті [...]. Мій заклик до поповнення бібліотеки альтової музики завжди підкріплював той факт, що видатні майстри без кінця переробляли власні твори для різних видів інструментів та комбінацій.» [71, с. 161-162].

Л.Тертіс не тільки робив транскрипції та публікував твори для альтів, але він також виконував ці аранжування на концертах. Доволі цікавим прикладом є



транскрипція *Концерту для віолончелі* Едварда Елгара, яку композитор особисто підтримав і диригував:

«Коли я спробував себе в аранжуванні його (Елгара) віолончельного концерту для альту, він рекомендував розмістити на альтовій партії великими буквами такі слова: “Аранжування здійснено зі згоди композитора”. З першого разу, коли я почув цей концерт, я був вражений його зручністю для альту. Як часто я повторював для себе багато років – якби я мав би можливість отримати твір з під пера цієї видатної людини. В 1929 я здійснив транскрипцію [....]. Повільна частина цього концерту повністю знаходиться в межах діапазону альту, крім одної ноти. Це означало, що її можна було виконати точно в такій звуковисотності, як і на віолончелі – все, але тільки єдиний сі-бемоль знаходився нижче відкритої струни альту (C). Я вирішив це налаштуванням цієї струни на тон нижче для даної цілі. Коли я завершив другу частину, я розповів Серу Едварду про деякі уривки, що я їх змінив у його творі [....]. Я ніколи не забуду вигляду зростаючого жаху, коли ми дійшли до низького сі-бемоля у цій фразі: (Приклад 56)



Яка у моїй версії була записана: (Приклад 57)



Я ніби міг побачити слова, написані на обличчі Елгара: «Ні, цей хлопець точно не збирається зробити це!» (Приклад 58)



оркестру, а крім того, втілюючи настанови свого вчителя, збагатила скарбницю альтового репертуару, написавши альтову сонату.

Здобутки Л.Тертіса для альтистів сягають багатьох сфер, пов'язаних із виконавською діяльністю: техніка, педагогіка, та праця над збільшенням обсягу альтового репертуару. Одним з показників успішної праці альтиста стало підвищення виконавського рівня альтових груп у професійних оркестрах Англії, (наприклад у відомому симфонічному оркестрі BBC), та посилення уваги консерваторій до якості навчання на факультеті альта.

Мабуть, найкращу характеристику, найкраще означення життєвого та виконавського шляху Лайонела Тертіса дав Вільям Прімоуз. В.Прімоуз не навчався разом із Л.Тертісом, але був з ним особисто знайомий, та чітко розумів результати його зусиль: «Тертіс був несхильною людиною. Він започаткував цю альтову справу, та змусив увесь світ струнної музики слухати... Він дуже добре знав, що його похід не спрямований в якусь певну точку, проте штурмував та бомбардував цитадель апатії, яка тримала альтистів у найглибшій в'язниці низької оцінки їх діяльності. Він здійснив і штурм, і бомбардування! Це була героїчна боротьба. Для тих із нас, хто пішов за ним слідом, завдання було виконувати далі і далі простіше та набагато результативніше завдяки йому». [57, с. 163]

Завданням, яке обрав собі Лайонел Тертіс, було активне проголошення високого музичного статусу альта як сольного інструменту. За допомогою виступів, нових творів для альта, а пізніше, і експериментів зі звуковими характеристиками інструменту – створенням нової моделі альта, названої ім'ям автора, Л.Тертісу вдалося здійснити великий вклад у розвиток альтового мистецтва, та активний поштовх до подальшої діяльності музикантів у цьому напрямку.

Як уже згадувалося раніше, впродовж своєї творчої діяльності, Л.Тертіс звертав увагу на важливі фактори виконавської діяльності музиканта-альтиста,

як-от: інтонація, якість звуку, різноманітні елементи технічної майстерності (ведення смичка, аплікатура, вібрація, штрихова техніка).

Рідкісна краса звуку, що її досяг Л.Тертіс, була обумовлена численними заняттями, критикою та працею з колегами-музикантами. Проаналізувавши деякі твори альтового репертуару, можна помітити, що іноді Лайонел використовує достатньо незручну а, подекуди, і дещо незвичну аплікатуру, проте таким чином досягає надзвичайно точної подібності між звуком альта і людським голосом. Саме ця позиція була однією з основних ще на самому початку своєї творчої діяльності, коли перспективний скрипаль звернув свою увагу на тоді ще невідомий музичному світові альт.

Цікаво зауважити, що дещо схожа доля спіткала й знаменитого німецького альтиста, диригента і композитора Пауля Гіндеміта. Ще один перспективний скрипаль, який завершував консерваторію серйозною програмою – на випускному іспиті він виконував Чакону з Партіти №2 Й.С.Баха та концерт для скрипки з оркестром Й.Брамса. Запрошений спочатку у квартет свого вчителя, Адольфа Ребнера, П.Гіндеміт виконував партію другої скрипки, а вже у наступному струнному квартеті, який мав назву Амар-Хіндеміт, створеного за участю Ліко Амара, концертмейстера групи скрипок у Берлінському симфонічному оркестрі, Пауль грав уже на альті.

Іншим підходом до розуміння особливого звуку Л.Тертіса є реакція слухачів, які відвідували концерти альтиста, а також його студенти, які звертали увагу на особливості його викладацького стилю. Важливим моментом є те, що впродовж 1900-1920-х років, у період початку виконавської кар'єри альтиста, сучасні слухачі почали схвально ставитися до звуку Л.Тертіса, багато в чому завдячуючи композиціям, створеним англійськими композиторами.

Говорячи про звук Л.Тертіса, важливо зупинитися на певних аспектах формування його, як музиканта альтиста.

Змінивши кваліфікацію, та звернувшись до альту, Л.Тертіс фактично залишився без викладача, та змушений був досягти усі нюанси виконавства на новому інструменті самотужки. Серед його знайомих та колег не було нікого, хто міг би навчити його альтової техніки. Ця ситуація стала причиною роздумів, та досить плідних. Л.Тертіс покладається на досвід відомих музикантів, виконавців на струнних інструментах, відвідує їх концерти, уважно слухає, та експериментує над перенесенням усієї палітри їх звукової техніки задля збагачення виразових можливостей його інструменту.

Однією з найбільш особливих та вагомих подій для Лайонела Тертіса було знайомство з постаттю австрійського скрипаля і композитора Фріца Крейсlera. Коли Л.Тертіс відвідав його концерт 1901-го року, на якому скрипаль виконував концерт для скрипки Й.Брамса, він охарактеризував своє враження таким чином: це було так, «ніби ти закохуєшся». [70, с. 20] Почувши звук, яким грав Ф.Крейслер, а особливо, його вібрацію, Л.Тертіс отримав величезне натхнення. Захоплений надзвичайною майстерністю скрипаля, він писав: «Його гарячий тембр, вібрація, унікальна та невимовно красива, чудесне фразування – усе це було *його*, у всьому, що він робив, його безпомилкова техніка лівої руки, чаруюче ведення смичка, ця високохудожня та сильна інтерпретація!» [67, с. 217] Виконавська характеристика Ф.Крейслера давала можливість розпізнати у ньому добросердну особистість, риси якої він і виражав у своїй творчості. Його вміння знаходити правильне співвідношення між емоційною та інтелектуальною складовими виконавства, а також можливість втілювати власну відвертість у музиці вплинули на підхід Л.Тертіса до досягнення краси звуку на альті.

Л.Тертіс писав, що він супроводжував виступи Ф.Крейслера, «як пес, де б він не грав» [70, с. 20] Лайонел навіть просив скрипаля дати йому кілька уроків, проте той відмовився. Незважаючи на це, Тертіс зрозумів, яким може бути результат від прослуховування та спроб відтворити тон та вібрацію, які він почув на попередніх концертах. Неодноразово, впродовж подальшого життя, Л.Тертіс говорив про те, що Ф.Крейслер завжди був його ідеалом, і можна собі уявити

радість та піднесеність почуттів, коли двадцять другого липня 1924 року цих два великих музиканти зустрілись на одній сцені, сцені Королівського Альберт-холлу, і виконали Концертну симфонію В.А.Моцарта для скрипки і альту з оркестром.

Вивчаючи та аналізуючи звук і вібрацію Ф.Крейслера, Л.Тертіс тепер мав уявлення про його внутрішню красу, теплоту та глибину. Дружина Ф.Крейслера свого часу помітила вплив свого чоловіка на гру Л.Тертіса та таким чином висловила про сольний речиталь альтиста 1933 року: «Я ніколи не чула жодного виконавця на струнному інструменті, якість звуку якого була б настільки схожою на Фріцову» [12, с. 72]. Послуговуючись тільки власним вухом, Л.Тертіс спромігся створити унікальний альтовий звук, взявши за основу найважливіші аспекти виконавства Фріца Крейслера.

Іншим важливим внеском у здобутки Л.Тертіса було опрацювання та осмислення виконавської постаті ще одного відомого скрипаля, своєрідного «героя» царини звуку – Ежена Ізаї. Він послуговувався дещо ширшою вібрацією, аніж Фріц Крейслер. Л.Тертіс, у свою чергу, додав цю концепцію до ідеї безперервного вібрато Крейслера, поєднав їх, та це дало можливість створити ідеальний виконавський прийом для гри на альті досить великого розміру. Використання такого типу вібрації забезпечувало підкреслену виразність ліричних пасажів, а також музичних епізодів, створених для Л.Тертіса композиторами-сучасниками.

«Багатий та насичено коричневий» тембр альту, як його описав один із студентів Л.Тертіса, Гаррі Денкс, допомагає зрозуміти та осмислити роль та положення альту у родині струнно-смичкових інструментів. Л.Тертіс називав скрипку, за її яскравий тембр «королевою інструментів», а про віолончель він говорив, що вона має «красиву звучність». [48, с. 229] З такими індивідуалізованими тембральними характеристиками, ці інструменти, в свою чергу, дозволяли альтовому тембру стояти дещо осторонь, тобто виділяючись своїми, притаманними лише йому звуковими особливостями. Інший учень

Тертіса, Бернард Шор, обговорював «індивідуальний характер» альту, зазначаючи, що йому притаманна «певна таємнича якість», якої у скрипки та віолончелі немає. В той час, як скрипка «вражає яскравістю», а віолончель «глибиною тону», альт має «привабливу, невлівиму якість звуку, яка захоплює своєю надзвичайною красою». [67, вступ] Переосмислення та переозначення ролі альту, використовуючи його унікальний тембр, було важливим аспектом для Л.Тертіса, щоб пропагувати виконання на альті та представити його для композиторів, як новий голос струнної родини.

Таке нетипове використання альтового тембру дає можливість зробити важливий висновок, що популяризаторська робота Л.Тертіса була важливим кроком для музичного світу, ставши необхідністю епохи, ретельно та майстерно підготованою протягом попередніх.

Роздуми Л.Тертіса про тембр альту багато в чому були обумовлені типом звучання, яким він користувався. Відомий альтист, своєрідний спадкоємець сольного альтового виконавства Лайонела Тертіса, Вільям Прімуоз пояснював відмінності у трактуванні альтового тембру ним та Л.Тертісом. В той час, як для В.Прімуоза ідеальним тембром був звук альтів моделей Страдіварі та Гварнері, які мали «мецо-сопрановий» характер звучання, В.Тертіс віддавав перевагу альтам з «контральтовим». [57, с. 175]

Л.Тертіс надзвичайно любив звучання інструменту під час виконання на струні До, і багато композиторів писали для нього мелодії, використовуючи «чудовий, об'ємний і звучний» її характер. Альтист Лоуренс Пауер пояснив важливість цих мелодій у творах, написаних для Л.Тертіса «басовим елементом у звучанні альту», яке Тертіс обожнював. [21, с. 47] Зразки мелодій, які використовують цей особливий тембр альту, можна знайти у багатьох роботах, написаних для Л.Тертіса, зокрема серед творів Р.В.Вільямса та Й.Боуена.

Приклад 59. R.V.Williams, Suite for Viola and small orchestra, Group I. No.3, Christmas Dance.

VIOLA

Прихід до нового типу звучання потребував нової виконавської техніки, яка, враховуючи індивідуальні властивості альту, відрізнялася би від традиційної скрипкової та допомагала продемонструвати усі переваги та сильні сторони інструменту. Новий підхід Л.Тертіса до технологічної сторони виконавства був сконцентрований на принципі краси звуку. Його вібрація, звуковидобування, інтонування та вибір аплікатури – усі ці складові мали відповідати ідеалу альтового звуку. Згідно з В.Прімуозом, Л.Тертіс наголошував на індивідуальності альту та на тому, що необхідно «розуміти, що виконання музики на ньому це більше не гра на скрипці квінтою нижче». Л.Тертіс розробляв аплікатуру та систему ведення смичка, яка відрізнялася від усталених норм гри на більш піддатливій для видобування звуку скрипці. «Ми завжди боремося з проблемами звучання та слухняності» - писав Прімуоз. [57, с. 174]

Л.Тертіс започаткував новий підхід до альтової техніки, особливу увагу приділяючи веденню смичка та аплікатурі. Ці два аспекти дозволяли досягти більшої турботи про звуковидобування та якість звуку, два питання, які не в такій мірі були пропрацьовані скрипалями.

Виконуючи настанови свого вчителя, англійська альтистка та композиторка Ребека Кларк своєю творчістю продовжує збагачувати, деталізувати нову «маску» альту. Поєднуючи в собі потенцію виконавця та «режисера» музичного твору Р.Кларк здійснює важливе розшифрування пост-романтичної та імпресіоністичної барви звукового ресурсу альту. Сторінки її



композицій вповні реалізують темброву гнучкість цього інструменту, висвітлюючи тембровий спектр від напружено-густого до просвітлено-легкого. Споміж творів композиторки найбільш яскравими відзначимо Шість п'єс для альту та фортепіано, «Морфей» для альту та фортепіано, Прелюдія, Аллегро та Пастораль для альту та кларнета. Своєрідним вінцем цієї вибірки композицій є Соната для альту та фортепіано, на якій зосередимося детально.

#### 4.2. Ребека Кларк і її альтова Соната

Важливим внеском в розшифрування творчого коду альтової «маски» ХХ століття стала діяльність послідовниці та учениці Лайонела Тертіса. Ребека Кларк, втілюючи заповіт вчителя, окрім виконавської діяльності також займалася композиторською, таким чином самотужки розширюючи наявний на той час альтовий репертуар оригінальними творами. Створивши небагато композицій вона, однак, помістила альт в супроводі фортепіано в стилістичний контекст імпресіонізму. Надзвичайно яскравою композицією Ребеки Кларк є Соната для альту і фортепіано, датована 1919-м роком. Цим твором композиторка мало не виграла конкурс, змагаючись в якості головного конкурента з американським композитором шведського походження Ернестом Блохом. Джерела вказують нам на те, що у цієї ситуації були радше не технічні з точки зору музичної вартісності, а дипломатичні і гендерні причини. [33, с. 235] Однак, незважаючи на такі складності, прем'єра Сонати відбулася в рік написання, а вдома роками пізніше була опублікована видавництвом «Честер Мьюзік» («Chester Music»)

Продовжуючи традиції програмної музики, Р.Кларк подає нам перед початком твору цитату французького поета Альфреда де Мюссе, у якій знаходимо такий текст: «Поете, бери свою лютню; вино молодості в цю ніч бродить у жилах Бога». Розуміємо, що тут композиторка послуговується програмністю узагальненого типу, проте розуміємо, що вона не випадково відсилає нас до грецьких образів та традицій діонісій, адже музика сонати є

глибоко театральною, з частою зміною настрої, подекуди навіть в рамках однієї музичної фрази.

Соната складається з трьох частин. Перша частина, позначена *Impetuoso*, починається з яскравих фанфар альта, а потім переходить до мелодійного та гармонійного музичного мовлення, яке містить стильові впливи музики Клода Дебюссі та Ральфа Вона Вільямса. Її мова часом дуже хроматична і демонструє винахід Дебюссі у використанні ладів і цілотнональної гами.

Приклад 60. Р.Кларк, Соната для альта і фортепіано, перша частина, фанфари.



Друга частина, позначена *Vivace*, використовує багато цікавих «спецефектів», на кшталт гри різноманітними флажолетами, за підставкою (*sul ponticello*), гліссандо та гри на грифі (*sul tasto*).

Остання частина, *Adagio*, є одночасно задумливою та чуттєвою промовою. Р.Кларк робить пропонує особливий сюрприз: вона вдається до повного цитування тем з першої частини. Соната закінчується пишною та блискучою «піротехнічною виставою», демонструючи повний діапазон альта, а також фортепіано (партія якого однакова за складністю з альтовою).

### 4.3. Альтовий соліст і педагог В.Прімуоз

У контексті розмаїття «масок» альта, що їх втілили виконавці та композитори ХХ століття звернемо увагу на Вільяма Прімуоза, адже як і для Лайонела Тертіса, перехід зі скрипки на альт, як основний інструмент, йому

пророчили кінцем музичної кар'єри, однак сталося все зовсім навпаки - світ отримав у його особі повноформатного солюючого альтиста.

Як один із найвідоміших світові солюючих альтистів, Вільям Пріроуз залишив спадок, який вартий того, щоб його зберігали та розповсюджували. З-поміж численних пунктів його довгої творчої кар'єри і членство у Симфонічному оркестрі Ен-Бі-Сі (*NBC Symphony Orchestra*), співпраця з плеядою квартетів та камерних ансамблів, дивовижна сольна кар'єра, численні викладацькі здобутки та важливі педагогічні публікації. У своїх мемуарах «Walk on the North Side»(1978), В.Пріроуз зізнається, що у свої ранні роки він «обурювався різноманітними вимогами, які накладали на нього музичні справи» [34, с. 13]. Ще дуже молодий Вільям знаходив свої уроки занадто простими, а сторонні захоплення занадто цікавими, а саме – читання та гру в шахи. Декілька років потому позиція юного музиканта дещо змінюється, і з того часу він згадує: «Мені стало відомо, що я знаю не так багато про музичну справу, якою я займаюся, як моя дитяча зарозумілість могла мені дати змогу вважати. Моє чітке рішення інтенсивно практикуватися не починало в повній мірі давати паростки аж до моменту, коли я зустрів важкого, але добросердного, мого великого майстра, Ежена Ізаї» [34, с. 13].

У творчому портфоліо музиканта знаходимо виступи з відомими колективами та оркестрами Європи, престижними ансамблями Америки, а такі назви таких симфонічних оркестрів тепер звучали поряд із прізвищем «Пріроуз»: Балтімор, Бостон, Чикаго, Канзас Сіті, Лос Анджелес, Міннеаполіс, Ен-Бі-Сі, Сент Луїс, Філадельфія та Юта. Знамениті колективи були не єдиним успішним результатом творчої праці Вільяма. Він виступає на одній сцені з плеядою видатних диригентів свого часу, як-от: сер Джон Барбіролі, сер Томас Біхем, сер Едріан Боулт, Сергій Кусевицький, Чарльз Манч, Артуро Тосканіні, Вілегельм Фюртвенглер, Моріс Ебревенел, та сер Мелколм Сьорджент.

На додачу до симфонічного музикування, В.Пріроуз має і можливість задовольнити свою жагу до ансамблевого музикування. Впродовж своєї активної

виконавської діяльності, Вільям мав змогу грати разом з відомими музикантами світового простору, часом з тими, кого він чув ще маленьким у рідному місті Глазго та вже трішки пізніше у Лондоні. На додачу до Лондонського струнного квартету та Прімуоз-Квартету, він був членом Фестивального фортепіанного квартету, Хейфец-Прімуоз-Фойерман тріо, Хейфец-Пятигорській тріо, та Шнабель-Шігеті-Прімуоз-Фурньє фортепіанного квартету. У 1953-му році за визначні творчі досягнення та видатні заслуги, В.Прімуоз був нагороджений титулом Командора Британської Імперії Королевою Єлизаветою II.

#### 4.4. Англійський неоімпресіоніст Р.Воан-Вільямс

Видатний внесок в альтову творчість зробив англійський композитор Ральф Воан-Вільямс. Його твори включають опери, балети, камерну музику, світські та релігійні вокальні твори та оркестрові композиції, дев'ять симфоній. Перебуваючи під сильним впливом музики епохи Тюдорів та англійської народної пісні, його творчість ознаменувала вирішальний відрив у британській музиці від її німецького стилю XIX століття. З точки зору альтової складової Р.Воан-Вільямс багато в чому завдячує творчій постаті вже згаданого Л.Тертіса, котрий часто ангажував композиторів створювати нові твори для альту, тим самим збагачуючи репертуар. Знаковими стали його «Романс» для альту та фортепіано а також «Сюїта» для альту з оркестром. [49]

Приклад 61. Р.Воан-Вільямс, «Романс» для альту і фортепіано, такти 1-4.

The image shows a musical score for Viola and Piano. The top staff is for Viola, and the bottom two staves are for Piano. The tempo is marked 'Andantino' and the dynamics are 'pp'. The key signature has two flats (B-flat major) and the time signature is 4/4. The score consists of four measures. The Viola part starts with a whole rest in the first measure, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note Bb4 in the second measure. The Piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

В цих композиціях віднаходимо значні впливи імпресіонізму, проте порівняно з творчістю Р.Кларк, в якій є лише камерна музика, Р.Воан-Вільямс

дає приклад надзвичайно майстерного володіння оркестровою палітрою з одного боку, та логічним акустичним розрахунком - з іншого. У всіх частинах сюїти альту створено зручний звуковий простір для проведення свого тематичного матеріалу: під час голосних тутті мелодія соліста нагорі, в ліричних моментах кантилени йому акомпанують низькі струнні чи дерев'яні духові. Перше виконання твору здійснив Л.Тертіс, який на той час був відомим концертуючим альтистом, та цей твір виходить за рамки звичайного концертного циклу для інструмента з оркестром. Звукові барви підібрані композитором так, що увага слухача легко зберігається протягом усього часу звучання. З конструктивної точки зору цьому допомагає і сам жанр сюїти, де кожен з номерів розкриває нові темброві фарби альту - від насиченого і терпкого до напруженого і просвітленого. Протягом усього циклу зауважуємо драматургічну виструнченість побудови - частини контрастують своїми характерами і темпами практично увесь час: Прелюдія, Пісня, Різдвайний танець, Балада, Вічний рух, Мюзет, Меланхолійна полька, Галоп. Важливу роль альту Р.Воан-Вільямс доручає у своїх симфонічних композиціях, зокрема у симфонії №2, «Лондонській», в якій знаходимо розгорнуте соло альтової групи.

Приклад 62. Р.Воан-Вільямс, Симфонія №2, «Лондонська», друга частина, *Poco lento*, соло альтів.

The image shows a musical score for the second movement of Vaughan Williams' Symphony No. 2, 'London'. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola I, and Viola II. The tempo is marked 'Poco meno lento'. The violas play a prominent solo part starting at measure 10, marked 'Solo' and 'p semplice'. The score includes dynamic markings such as 'ppp' and 'p'.

Якщо говорити про жанрово-стильовий концепт потрактування альту Р.Воан-Вільямсом, то вважаємо, що композитор відкриває «маску» актора-амбіверта - альт багатфункційний в контексті жанрових проявів, проте стилістично цілісний, герой пасторального характеру.

#### 4.5. Альтовий «режисер» Пауль Гіндеміт

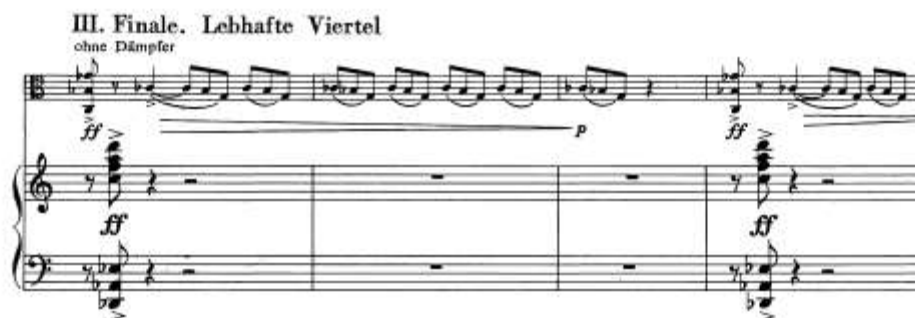
Ставши одним з композиторів, котрі творили базис неокласицизму, Пауль Гіндеміт презентує світові надзвичайно яскраву «маску» альта крізь призму власного бачення його ролі в звуковому просторі музичних інструментів. П.Гіндеміт не тільки відроджує поліфонічні традиції Й.С.Баха та індивідуалізований підхід до кожного з голосів фактури, а й спрямовує свою «режисерську» увагу на яскраві темброві поєднання інструментів, ба більше - розкриває сольну потенцію інструментів, котрі до цього часу не були достатньо дослідженими. Солюючий голос отримують в потрактуванні П.Гіндеміта англійський ріжок, тромбон, туба, гармоніум та альт. У цьому контексті експериментів альт займає особливе місце, адже саме йому композитор приділяє свою основну виконавську практику - Європа та цілий світ знає про альтиста і композитора П.Гіндеміта. Для альта він пише сонати соло, сонати у супроводі фортепіано, камерну музику, а також твори концертного формату: *Der Schwanendreher*, Траурну музику, Камерну музику №5, Сонати для альта соло та у супроводі фортепіано.

У доробку композитора знаходимо дві сонати для альта та фортепіано: ор. 11 №4 (1919 р.), відому також, як «*Sonate für Bratsche und Klavier*» чи «*Sonata in F*» та ор. 25 №4 (1922 р.). Незважаючи на досить невеликий проміжок часу між написанням цих композицій, кожна з них презентує принципово різний з композиторської точки зору підхід до потрактування «ролі» альта.

Соната ор. 11 №4 є однією з переломних у творчості композитора, адже після неї П.Гіндеміт вирішує припинити виконавство на скрипці на перевагу альту. Музика сонати позначена пізньоромантичними впливами з одного боку, та новаторськими пошуками - з іншого. До прикладу, в першій частині, *Fantasie*, яка триває близько трьох хвилин, композитор надзвичайно швидко змінює тональний план (десять разів за сорок один такт). Перебуваючи в конструктивному контексті тональної музики, П.Гіндеміт, проте, вже дає натяки на свої майбутні творчі пошуки. В другій частині сонати, *Thema mit Variationen*,

автор активно послуговується контрапунктичними техніками та цілотноновими інтонаціями. Третя частина, *Finale mit Variationen*, завершує сонату різнохарактерними варіаціями, підсумовує весь цикл мі-бемоль мажорним унісоном альта і фортепіано, виявляючи надзвичайно майстерне володіння композитора класичними музичними формами. [45, с. 110] Соната op. 25 №4 ж є кардинально іншою та презентує експресіоністичну грань творчої постаті П.Гіндеміта. У ній ми вже не знайдемо класичних тональних гармоній, автор рухається в напрямку пошуку власної музичної мови, яку згодом сформулює у своїх теоретичних працях. З точки зору образної сфери ж, соната великою мірою втілює урбаністичні образи в різних варіантах, які потрактуємо так: фугований діалог альта та фортепіано у першій частині, інтимна лірична бесіда у другій частині, та механістичний образ нелюдського характеру в третій.

Приклад 63. П.Гіндеміт, Соната для альта op. 25 №4, третя частина, такти 1-4.



В контексті пошуків модерністичного звучання важливими є сольні сонати П.Гіндеміта для альта. Розуміємо, що філософія неокласицизму та необароко поміщає в амплу соліста досить велику кількість недосліджених з цього ракурсу інструментів. Альт же є скоріше не прямим підтвердженням цієї тези, а її інноваційним стрижнем. П.Гіндеміт не випадково обирає альт своїм основним солюючим інструментом. Зауваживши багатий та глибокий звуковий ресурс, композитор зміг передбачити його неабиякі перспективи для подальшого розвитку. Винятковими є чотири сонати для альта соло, адже кожна з них дещо з іншого ракурсу витлумачує сольну «маску» альта - від задумливо-ліричної і

оповідної до експресіоністичної, втілюючи при цьому жанрово-стильову єдність усього «циклу» сонат: Соната № 1, ор. 11 № 5 (1919), Соната № 2, ор. 25 № 1 (1922), Соната № 3, ор. 31 № 4 (1923), Соната № 4 (1937). Найзнаковішою з зазначених вважаємо другу, адже в її четвертій частині П.Гіндеміт виголошує побажання, яке стане в подальшому одним з образних втілень модерністської естетики: «*Rasendes Zeitmaß. Wild. Tonschönheit ist Nebensache*» («Шалено швидко. Дико. Краса звуку - річ другорядна»). Як бачимо, і тут альт стоїть в авангарді музичних пошуків, втілюючи вимоги часу.

Ось таке формулювання рішучості музичних пошуків П.Гіндеміта віднаходимо у працях німецького музиколога Гізельхера Шуберта: «Сучасній німецькій музиці нарешті вдалося сприйняти сучасний стиль життя, який має найбільш легковажний і вульгарний вигляд. Людина, яка привела до цього дива, — композитор Пауль Хіндеміт у своєму *Kammermusik* ор. 24/1. Людина стикається з такою музикою, про яку жоден німецький композитор із мистецьким ставленням ніколи не наважувався навіть подумати, не кажучи вже про те, щоб написати, музику розпусності та легковажності, можливих лише для дуже особливого типу композиторів.» [66, с. 3] Гіндемітівський цикл *Kammermusik* («Камерна музика») є цікавим, адже він є інноваційним в жанровому сенсі. Подібно до музичних моментів, прелюдій, композитор пропонує музикантові та слухачеві особливий вид музичного дійства. В цьому жанрі бачимо яскравий вплив барокової естетики, наслідування жанрового концепту *concerto grosso*. Як і в композиціях доби бароко, де склад інструментів варіювався, в творах Пауля Гіндеміта спостерігаємо аналогічне явище, однак крім звичних академічних поєднань наявні і яскраві експериментальні пошуки. Композитор створює ансамблі у таких комбінаціях: №1 - флейта, кларнет, фагот, труба, акордеон, фортепіано, дві скрипки, альт, віолончель, контрабас, перкусія; «Маленька камерна музика» - флейта, гобой, кларнет, валторна, фагот; №2 - фортепіано, флейта, гобой, кларнет, бас-кларнет, фагот, валторна, труба, тромбон, дві скрипки, альт, віолончель, контрабас; №3 - флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, труба, тромбон, соло-віолончель, скрипка, віолончель,



контрабас; №4 - 2 флейти, кларнет in Es, кларнет in B, бас-кларнет, 2 фаготи, контр-фагот, корнет а пістон, тромбон, басова туба, 4 барабани, соло-скрипка, 4 альт, 4 віолончелі, контрабас; №5 - флейта, гобой, кларнет in Es, кларнет in B, бас-кларнет, 2 фаготи, контр-фагот, валторна, 2 труби, 2 тромбони, басова туба, альт-соло, 4 віолончелі, 4 контрабаси; №6 - флейта, гобой, кларнет, бас-кларнет, фагот, валторна, труба, тромбон, віола д'амур - соло, 3 віолончелі, 2 контрабаси; №7 - дві флейти, гобой, кларнет, бас-кларнет, 2 фаготи, контр-фагот, валторна, труба, тромбон, соло-орган, віолончелі, контрабаси.

Kammermusik № 5 op. 36/4, альтовий концерт циклу, був написаний у 1927 році для виконання самим композитором. Особливу увагу до альту окрім самого композитора відзначають також і відомі музикологи:

«Він вважається одним із найскладніших концертів для альту. Його заключна частина є варіантом відомого маршу баварських осквернителів, який альтист-соліст, як уявний «суб'єкт» музики, належним чином виводить з такту. Kammermusik № 6 op. 46/1, концерт для віоли д'амур з цього циклу також був написаний для виконання самим Гіндемітом. Але він настільки ускладнив сольну партію, що згодом підготував нову версію твору в 1929 році. Адорно зачаровано прокоментував: «Іноді в повільних частинах є уривки великої, скорботно-сумної тиші, так само, як настрої увечері на околиці великого міста». [66, с. 4]

Своєю творчістю П.Гіндеміт з одного боку слідує традиціям барокового універсалізму, коли виконавець (тепер альтист) є одночасно і композитором, солістом і диригентом музичного твору, а з іншого боку активно розшифровує звуковий потенціал альту в контексті естетики ХХ століття, пророкуючи «маску» альту-режисера. З цієї точки зору важливими для нас є композиції автора, де альт є головним солістом, адже вони втілюють цю «маску» не лише в музичному контексті, а також у театральному в розумінні об'єктивного дійства на сцені. Ба більше, П.Гіндеміт подекуди навіть використовує соло альту за сценою задля створення спеціального акустичного стерео ефекту. Таким чином, підсумовуючи заслугу П.Гіндеміта в площині збагачення різноманітності рольових

потрактувать, констатуємо синтез традицій доби бароко і класицизму модерністськими засобами. В контексті театральної складової композитор відсилає нас до традицій барокового універсалізму, а також формує унікальну «маску» - «альт-режисер».

#### 4.6. Відомі альтисти ХХ століття

Серед відомих альтистів ХХ та ХХІ століття, які долучилися до розкриття різноманітних граней альтової «маски» нового мистецтва відносимо чимало відомих постатей. Зупинимося та розглянемо найважливіші з них.

Логічним буде поставлене запитання: «Чому ми звертаємося до життєпису відомих людей?», і також таке - «Яким чином такі різні персоналії безпосередньо стосуються розвитку жанрово-стильових «масок» альта?»

Відповідаючи на перше з них зазначимо, що рушійні історичні процеси завжди відбуваються за активної участі сильних волею людей, котрі ведуть за собою та мотивують соціальну більшість, своєрідним чином надихаючи переосмислити та переінтерпретувати вже існуючу реальність. З огляду на цю позицію вже згадані Л.Тертіс та В.Пріроуз стали найпершими з «революціонерів» альтового руху та сформулювали найважливіші тези для своїх сучасників та наступників, як-от:

1. Альт - це унікальний та самостійний сольний інструмент;
2. Грати на альті - це привілей;
3. Альтове виконавство потребує окремого спеціалізованого навчання та підготовки;
4. Для композитора та виконавця альт містить величезний звуковий ресурс, який можна і потрібно досліджувати, вивчати та активно використовувати.

В подальшому сучасники та наступники цих відомих альтистів яскраво продовжили на розвинули їхні тези, ставши, таким чином, соціально активною більшістю, котра зреагувала на прогресивні зміни.

Відповідь на наше друге запитання плавно та органічно витікає з відповіді на перше - до моменту декларування альтистами-«революціонерами» винятковості ролі *альтиста* ми говорили про суто музичні «маски» альтя. Включення альтя в інструментальний та виконавський простір рівноправно з рештою вважаємо моментом появи «масок» педагогів, сольних виконавців а також синтетичних між різними типами «масок» (як-от «альтист-режисер» П.Гіндеміт та педагог-соліст М.В'є).

**Моріс Едгар В'є** (1884 - 1951) - французький альтист, виконавець, педагог, творець близько півсотні етюдів та низки концертних п'єс для альтя. Став однією із ключових альтових постатей в музичному просторі Франції ХХ ст. 1902-го року отримав першу премію на конкурсі альтистів в класі альтя Теофіла Лафоржа, першого професора Паризької консерваторії. Відомий тим, що був концертмейстером альтової групи Паризької національної опери (1907 - 1949) та Оренстру Концертного товариства Консерваторії, учасником відомих камерних ансамблів. Важливими були педагогічна та виконавська діяльності М.В'є, один з його збірників «*Vingt Études pour Alto*» («20 Етюдів для альтя») увійшов у золотий фонд альтового репертуару сучасності.

Один з учнів маестро, Роджер Делаж (1922 - 2001), написав свого часу такі слова: «Коли я вперше зустрів пана В'є, я не відчув тієї раптової симпатії, яка інколи єднає нас спочатку з деякими людьми. Мені знадобився деякий час — і моя дружба стала ще яскравішою — щоб подолати цей трохи сварливий настрій і виявити за цим імпозантним і грубим панциром того, ким він був насправді: вчителем, відданим своїм учням, делікатною людиною без ніжності, великою добротою. Підлабузництво не було його сильною стороною, він не належав до того роду педагогів, які з учнем лагідні, доброзичливі, примирливі, батьківські; також не було холодним і легко саркастичним, що дивиться зверхньо і паралізує перевагу, з якою вони довірені тим, хто їм довірений. Ми знали, що він щирий і безкомпромісний. І, я вважаю, цю непримиренність ми знаходимо протягом усієї

його мистецької кар'єри. Цю сентенцію Плавта він міг би зробити власною: «Ми повинні прагнути досягти успіху завдяки заслугам, а не милості» [37, с. 11]

Загалом творчий альтовий доробок Моріса В'є налічує: 20 етюдів для альту соло (1927), 10 досліджень оркестрових уривків (1928), «Скерцо» для альту та фортепіано (1928), 6 Концертних етюдів (1928-1932), 10 етюдів на техніку інтервалів для альту (1931).

Надзвичайно важливим є також те, що М.В'є долучився до популяризації альту, як солюючого інструмента, та подібно до Л.Тертіса, спонукав композиторів створювати оригінальні композиції для цього інструмента. Таким чином були створені твори, присвячені йому персонально: «Романс» для альту з оркестром (1911) Макса Бруха (1838 - 1920); «Каталана на популярні мелодії» для альту та оркестру, або фортепіано (1926), та «Вірменська рапсодія на популярні теми» для альту і фортепіано (1930) Генрі Бюссера (1872 - 1973); «Романс, Скерцо і Фінал» для альту та фортепіано (1932) Габріеля Гровле (1879 - 1944); «Монолог і Форлейн» для альту та фортепіано (1937) Рейнальдо Ханна (1874 - 1947); «Експромт» фа мінор для альту та фортепіано (1922) Дезір-Еміля Інгельбрехта (1880 - 1965); «Алегро апассіонато» для альту з оркестром (1925) та «Інтродукція і Танець» для альту з оркестром (1935) Йозефа Йонгена (1873 - 1953); «Алегро, Ленто та Скерцо» для альту з оркестром (1927) Жюль-Марі Лор Моґюе (1869 - 1953); «Фантазія-Каприс» соль мажор для альту та фортепіано (1922) Пола-Луї Ронона (1846 - 1934).

Своєю життєтворчістю Моріс В'є презентує «маску» альтового педагога-солоїста.

**Оскар Недбал** (1874 - 1930) - чеський альтист, диригент і композитор. Закінчив Празьку консерваторію під керівництвом Антоніна Бенневітца (1833 - 1926). О.Недбал був головним диригентом Чеського філармонічного оркестру протягом 1896 - 1906 рр. Відомий також заснуванням та участю в «Богемському струнному квартеті». Натхненний творчістю свого вчителя, Антоніна Дворжака,

О.Недбал створив 1910-го року «Романтичну П'єсу» для віолончелі, яка згодом аранжував для свого інструмента - альтя. [56]

З точки зору жанрово-стильових масок альтя О.Недбал яскраво втілює особистість альтюста-диригента, котрому альтюве виконавство допомогло у розвитку полівекторності музичного сприйняття для майстерного володіння диригентською «маскою».

**Фредерік Рідл** (1912 - 1995) - британський альтюст. Відомий свого часу, як камерний виконавець та соліст. Знаменною подією був запис Ф.Рідлом альтювого концерту В.Волтона 6-го грудня 1937 року, диригував композитор. Його кандидатура була рекомендована Л.Тертісом, та з дозволу композитора Ф.Рідл здійснив декілька редакторських правок альтювої партії Концерту. Хоч Вільям Волтон виконував свій Концерт чималу кількість разів з видатними солістами штибу Л.Тертіса та В.Прімроуза, надавав він перевагу саме інтерпретації Ф.Рідла. [39, с. 13-14]

Продовжуючи альтюві настанови Л.Тертіса, Фредерік Рідл здійснював прем'єрні виконання творів низки композиторів-сучасників, з-поміж яких: Соната для альтя та фортепіано (1940-ві) Малкольма Арнольда (1921 - 2006), Концерт для альтя (1948) Артура Бенджаміна (1893 - 1960), Концерт для альтя (1953) Джорджіо Федеріко Ггедіні (1892 - 1965), «Аніма» для альтя та оркестру (1975) Джастіна Коноллі (1933 - 2020), «Прелюд» для альтя соло (1980) Говарда Блейка (нар. 1938).

Як соліст Ф.Рідл здійснив записи як класичних творів альтювого репертуару («Гарольд в Італії» Г.Берліоза, Кларнетове тріо та Дуети для скрипки і альтя В.А.Моцарта, «Дон Кіхот» Р.Штрауса), так і новостворених альтювих шедеврів («Флос Кампі» та Сюїта для альтя та оркестру Р.Воана-Вільямса, Тріо Ернеста Джона Моєрана, Концерт для альтя та оркестру Едмунда Рубри, Серенада Фредеріка Деліуса. [42, с. 160]

З огляду на творчу діяльність Ф.Рідла очевидним є презентування ним жанрово-стильової «маски» альтиста-соліста.

**Ліліан Фукс** (1901 - 1995) - американська альтистка, викладач та композитор. Свого часу була надзвичайно відомою інструменталісткою. Народилася в родині музикантів (брати Л.Фукс також були виконавцями на струнних інструментах: Йозеф - скрипалем, Гаррі - віолончелістом). Навчалася у Франца Кнайзеля (альт) та Персі Гетшіус (композиція).

Ліліан Фукс відома своєю педагогічною та виконавською діяльністю. Американська альтистка досягла високих успіхів під час викладання у Джульєрдській школі музики, Музичному Фестивалі «Аспен» та «Блу Хілл М'юзік Скул», яку вона заснувала разом зі своїм братом Йозефом. Також Л.Фукс зробила величезний внесок у збагачення педагогічного матеріалу для альтя, адже написала низку збірок етюдів для альтя: «Дванадцять Каприсів для альтя», «П'ятнадцять Етюдів для альтя» та «Шістнадцять Фантазійних Етюдів».

Як виконавиця, Л.Фукс здійснила величезну кількість записів творів низки знаменитих композиторів: Й.С.Баха, Л. ван Бетховена, Г.Берліоза, Й.Брамса, К.Дебюссі, А.Дворжака, В.Флектона, Б.Мартіну, Д.Мійо, Ж. де Менаске, В.А.Моцарта, А.Русселя, В.Томсона, Р.Воан-Вільямса. [64]

Знаменитим фактом є слова Пабло Казальца стосовно виконання Л.Фукс Віолончельної Сюїти № 6 Й.С.Баха: «... це звучало краще на альті, ніж на віолончелі.» (на той момент виконавиця грала на інструментів роботи венеційського майстра Матео Гофріллера). [36, с. 88]

Ліліан Фукс своєю життєтворчістю яскраво втілює жанрово-стильову «маску» солістки-педагога.

#### **4.7. Сучасна альтова творчість**

Розуміємо, що зараз наявність кваліфікованих альтистів високого рівня підготовки є нормою, проте так було не завжди. Мусимо зазначити, що, наприклад, за часів навчання в Лондонській консерваторії Л.Тертіса, він

самотужки винаходив свою методику гри на альті та систему викладання цієї спеціальності. Аналізуючи досвід його альтового колеги В.Прімроуза, який також починав як скрипаль, ми також констатуємо потлумачення альтя, як «додаткового» до скрипки інструменту. Надзвичайно важливий з академічної точки зору поворот роблять і Л.Тертіс, і В.Прімроуз, і П.Гіндеміт, адже вони чітко встановлюють альт окремою спеціалізацією у просторі музичних інструментів, таким чином здійснюючи важливу реформу академічної музичної системи. Зрозуміло, що на момент існування досить нечисленної кількості сольних композицій для альтя, необхідність у приділенні йому значної уваги і не виникала. Проте, після розкриття добою романтизму нових «масок» альтя, постали до життя численні твори, в яких альту було доручено важливу роль, яка, природно потребувала відповідних навичок і тренування. Саме на цьому етапі, аналогічно до процесу розвитку театрального мистецтва, постають нові виконавські школи. Актори опановують режисерський та наставницький хист, творять нові театральні системи, як-от системи К.Станіславського, М.Чехова. А музиканти втілюють цю вимогу часу у викладацькому форматі, розробляють суто альтові методики, випрацьовують понятійне коло ключових питань перекваліфікування скрипалів для підготовки якісних кадрів новоствореної спеціалізації «альтиста». Цей процес є не випадковим, адже порівняно зі скрипкою, альт, як і віолончель та контрабас, має багато спільних аспектів виконавства, однак, через фізичні особливості (більша вага корпусу, довший час відповідання стун на безпосередній звукотворчий імпульс, товстіші струни) з одного боку, та паралельне положення відносно підлоги - з іншого, альт вимагає коригування стандартної скрипкової техніки та творення власної. Вищезгадані Л.Тертіс та В.Прімроуз розпочали процес створення альтової методики виконавства, та згодом ХХ-те та ХХІ-ше століття принесли досить багато різноманітних методичних напрацювань, вправ та етюдів для розвитку технічної та артистичної майстерності музиканта-альтиста. (наприклад, Ліліан Фукс (1901-1995), Моріс В'є (1884-1951), Пол Колетті (нар. 1959 р.), Еза-Пекка Салонен (нар. 1958 р.)).

В якості важливої передмови до опису жанрово-стильових «масок» альта, що їх втілили відомі персоналії-альтисти зазначимо декілька важливих думок. ХХ ст. почало незворотній та живий донині процес дискусії стосовно естетичних та філософських парадигм мистецтва. Як ми пам'ятаємо з огляду альтової творчості, естетичні позиції різних митців відрізнялися настільки, що навіть не всі прогресивні виконавці (пригадаймо прем'єру альтового концерту В.Волтона) встигали вчасно зреагувати на радикальні, проте абсолютно логічні музичні новації. Проте ХХ ст. є особливим - воно надзвичайно яскраве в контексті творення нових стилів та стильових напрямків. З огляду на це говоримо про стиснений ефект сприйняття часу. Складається враження, що митці відчували щось таке, що спонукало їх до найрадикальніших пошуків та експериментів. Якою може бути причина такого, здавалося б, девіантного сприйняття?

Наша відповідь є такою: ХХ століття (і визнаймо також, що і перше 20-ліття ХХІ ст.) є часом катастроф. Світові війни, революції, кризи, наприкінці століття та на початку наступного і техногенні катастрофи - вибух АЕС «Чорнобиль», трагедія «Фукусіми» спонукає нас бути на вістрі часу, гостро відчувати перебування в моменті «тут і зараз». Сучасна ситуація в Україні, повномасштабна війна, є одним з елементів в цьому циклі катастроф, де кожна мить життя людини може стати останньою. Вважаємо, що саме такий величезний есхатологічний тиск на кожную особистість спричиняє загострення сприйняття дійсності та інакше сприймання швидкості плину історичного часу. Есхатологічним вважаємо цей тиск, адже в момент, коли людина відчуває загрозу смерті та рефлексує з цього приводу, ментально прогнозує власну смерть, вона розуміє, що разом з цією смертю помирає і частина її світу. Різноманітні релігійні та філософські вчення допомагають справлятися з такими моментами по-різному, та на мистецьку площину такий мисленнєвий процес проектується дуже яскраво. Саме його вважаємо рушієм появи напрямків модерну та пост-модерну. Стосовно ж сучасного в контексті сьогодення мистецтва говоримо про появу мета-модерну, якому характерні одночасні співіснування багатьох стилів, стильових напрямків, існування понять «альтернативної



правди», «альтернативного факту» та «постправди». Цифрові та інші технологічні засоби виносять життя людини на новий рівень, адже концепт «масок» стає актуальним для кожної людини. (в кожній соцмережі ми будуємо свій інший аватар, малюємо свою іншу «маску» відповідно до того, яке враження хочемо справити, чи яку роботу знайти). З цікавістю та потенційністю до подальшого глибокого дослідження припускаємо, що концепція «масок» для ХХІ ст. є однією зі стрижневих соціально-мистецьких базисів. Найрізноманітніші перфоманси, міжжанрові та полістилістичні твори мистецтва вже стали нормою. [6, с. 45-47] Цікаво та не випадково, що в таких композиціях часто головну роль відіграє саме альт. Одразу розглянемо сучасні нам у буквальному розумінні цього терміну композиції з центральною у них роллю альтя.

#### **4.8. Концерт для альтя з оркестром Йорга Відмана**

Надзвичайно театральним є Концерт для альтя з оркестром Йорга Відмана (нар. 1973). Хоч сам композитор і є кларнетистом, проте майстерно використовує усі можливості і оркестрової фактури, і солюючого альтя. Впродовж усієї композиції чуємо і використання найрізноманітніших варіантів прийому *pizzicato*, розширених інструментальних технік (стуку по інструменту, підборіднику), настроювання інструменту під час тривання музики, а також і суто театральних прийомів - соліст рухається по сцені, виконує артистичні рухи смичком у повітрі, та навіть крики. Концерт написаний у п'яти частинах, кожна з яких втілює неповторну музичну барву. Прем'єрне виконання здійснено французьким альтистом Антуаном Таместі (Antoine Tamestit) разом з Симфонічним оркестром Баварського радіо під керівництвом диригента Даніеля Гардінга (Daniel Harding).

Приклад 64. Фото А.Таместі з обкладинки релізу Концерту для альтя Й.Відмана, де соліст кричить.



Перша частина, *Pizzicato. Molto rubato - Piu mosso*, розпочинається з монологічного соло альтя. У ньому чітко відчуваємо певний момент звукового пошуку, який здійснює соліст. Починаючи з поодиноких звуків піцicato та ударів по підборіднику, альтист оглядає публіку та оркестрантів, яскраво демонструючи здивування та, ніби придивляється до усіх. Надалі інтенсивність реплік соліста наростатиме і в контексті гучності, і з точки зору розширення мелодичного діапазону, і разом, з тим до нього долучатимуться інші інструменти оркестру - барабани, духові, струнні, вібрафон, челеста, фортепіано, дві арфи. Перші три хвилини першої частини складають повільне наростання кількості інструментів у фактурі та її динамічного рівня, що нагадує первісні магичні обряди дикунів, коли вони використовували головним чином шумові інструменти. [24, с. 35] Першою кульмінацією цього епізоду є унісон піцicato соліста та препарованого фортепіано, коли голос альтя підсилений і звучить радше в стилі індійського інструмента сітара, аніж традиційного струнного інструмента. З огляду на свою роль, солюючому альтю одразу доручено центральну «маску», проте впродовж Концерту вона дещо змінюється, сягаючи різних полюсів уже прожитих головним героєм - альтом, музичних «подій».

Наступний епізод додає напруженості у музичну площину, ми чуємо тривожне звучання тремоло арф (нетиповий прийом, адже тремоло виконується за допомогою стороннього металевого предмета), глибокі удари великого барабана, яскравий і пронизливий звук тарілок, на кшталт грецьких кимвалів. Уся ця палітра звукових барв відсилає нас до театрального простору грецької драми в її осучасненій реконструкції та заломленні крізь призму музичного академізму. Сьома хвилина твору знаменує початок нового епізоду, де чуємо

мідні духові інструменти, котрі звучать подібно до еолової арфи на фоні всі долучення струнних та звучання флейт у високому регістрі, котрі також підтримують образ бурі, котра розпочинається. Головний герой - альт у той час все ще продовжує розвивати музичний матеріал за допомогою прийому піцкато, та тепер від коротких реплік та постукувань він «перевтілюється» в грецьку ліру чи гітару та виконує енергійні удари по усіх відкритих струнах.

Приклад 65. Й.Відман, Концерт для альту з оркестром, партія альту соло, епізод піцкато по відкритих струнах.



Кульмінацією вже зазначеного фрагменту першої частини є тутійні акорди світлого та яскравого характеру звучання подібно до «голівудського» забарвлення оркестру. Водночас із фактурною зміною цей момент є і важливим театральним моментом - соліст бере смичок у руки та ніби жезл, простягає його вгору, наче втілюючи магічний образ шамана чи жерця, котрий закликає до уваги перед богоподібним образом небес. Одразу опісля соліст активно «вдаряє» тростиною додолу та ми чуємо синхронний звук в партії ударної секції, таким чином тепер соліст-альтист «перевдягається» у нову роль, у «маску» магічної істоти, подібно до різноманітних історій світового епосу та фентезі - образу чарівника Мерліна з «Легенди про короля Артура», мага Гендальфа з «Володаря Перснів» Дж.Р.Р.Толкієна, котрі традиційно мали при собі посох чи палицю, як зброю та допоміжне знаряддя для користування своїми надзвичайними силами. Головний герой твору наче віднаходить смичок вперше та щиро дивується і радіє його існуванню. Він налаштовує свій інструмент під час загальної імпровізації в оркестрі і починає свої мандри по сцені. Нетипово для традиційного академічного концерту для інструмента з оркестром, що соліст взагалі кудись рухається, та альтист обходить групу струнних та духових інструментів, ніби шукаючи, звідки він чує поодинокий звук та, врешті-решт, знаходить флейту,

зупиняється біля неї та двох арф, починаючи напружену промову, яка переводить слухачів у другу частину твору.

У другій частині Концерту для альту Й.Відмана, *Sehr langsam - Calmo*, за словами музичної журналістки Ребеки Френкс (Rebecca Franks), прем'єрний виконавець Антуан Таместі «змушує альт співати, як загублена душа» [40]. З самого початку партія соліста яскраво кантиленна з зображення надривів низького людського голосу, завивань. Такий же музичний матеріал після сольного альту підхоплює кларнет і, згодом, він знов повертається до альту на фоні напруженої фактури оркестру, яка втілює своїм звучанням грецькі трени - стародавні поховальні співи і танці. Загалом мелодика та темброві поєднання Концерту часто є синтезом естетичних знахідок східної музичної культури з її екзотичними ладами та особливими інструментами (індійський сітар, китайський ерху), з прадавньою музикою Європи, Африки та Америки - алузії до грецьких ладів, мікроінтонування, використання низки прийомів, характерних для спіричуелс (колективна імпровізація, глісандові звучання, характерна ритміка). Після напруженого епізоду «співу» соліста, композитор доручає йому новий прийом, коли виконавець рухає смичком не перпендикулярно до струни, а колоподібними рухами, утворюючи нетипове поєднання звуку *sul ponticello* та *sul tasto* з додатковими призвуками. Такий прийом знаходимо у творчості ірландського альтиста і композитора Гарта Нокса (Garth Knox) (нар. 1956), зокрема в його циклі «*Viola Spaces*» («Альтові простори»). Сам автор називає цей прийом «*"circular" bowing*» - «круговий рух смичка» [41]. Цікаво, що у своїй творчості альтист звертається до традиційного альту, а також до віоли д'амур і тенорового альту, поєднуючи барокові тенденції з сучасними. Повертаючись до музики другої частини Концерту, спостерігаємо, що поява нового прийому не домінує над кантиленим характером, соліст продовжує «спів», котрий стає все більш дисонансним та регістрово різноматіним - від темного звучання струни «до» до напруженого, майже крику в верхній теситурі струни «ля». На відміну від першої частини Концерту, де розгортання відбувається головним чином за допомогою фактурного

«крещендування», друга містить моменти зворотнього відходу. На межі четвертої та п'ятої хвилини звучання другої частини чуємо динамічне послаблення та зосередження додаткової уваги на партії соліста, яка містить обігрування натуральних флажолетів на струні «до». Раптовим вигуком лунає звук туби, який у півтона дисонує з попередніми репліками альти - «сі/до», та альтист знову починає рух по сцені, продовжуючи «досліджувати» натуральні флажолети. Чуємо настання нового епізоду, де альт перегукується з мідними та дерев'яними духовими. Надзвичайно цікавим є те, що в цьому епізоді ми почуємо також і спів соліста одночасно з виконанням мелодичної лінії на альті - тут головний герой «перевдягається» знову, тепер на ньому «маска» жерця-співака. Продовження флажолетної імпровізації та тихий діалог з флейтою Пана і духовими інструментами переходить у третю частину *Poco vivo subito*. Музика цієї частини є уривчастою та механістичною, а альт тепер втілює «маску» героя, котрий потрапив до урбаністичного авангардного карнавалу. Чуємо різкі і жорсткі удари мідних духових, *sul ponticello* струнних, удари виконавців на духових інструментах по мундштуках, бартоківське піцикато контрабасів, раптові вигуки труб, та на загальному тутійному крещендо після напруженого токатного епізоду в сольній партії лунає справжній крик. Солоїст знову переміщаються на свою нову локацію і *attaca* починається четверта частина *Toccata. Presto*. Альт на першому плані, йому акомпанують низькі духові, та ближче до кінця частини фактура стає прозорішою, неначе імітуючи розріджене повітря. «Ефект зльоту в Токаті веде нас у вільно плаваючий, глибокий космічний ландшафт...» [40] Глісандо багатьох інструментів оркестру дає слухачеві натяк на «прибуття» в тональність до-дієз мінор та на фоні засурдинених струнних чуємо напружений «спів» альти у високому регістрі струни «ля».

Так розпочинається остання, п'ята частина Концерту - *Aria. Molto Adagio*. Другим елементом, що його презентує сольна партія, є флажолетний глісандуючий мотив, який яскраво асоціюється з образами космосу. Вперше за весь Концерт ми чуємо епізоди досить тривалого перебування в площині

традиційної тональної гармонічної мови - чуємо епізодичну появу таких тональностей: до-дієз мінор, мі мажор, до мінор, сі мінор, ля мінор, соль мінор. Напружені аріозні мотиви чергуються з «космічними» глісандо і створюють відчуття розпаду, заломлення двох світів - реального чуттєвого і недосяжного космічного. Чуттєвий і тужливий акомпанований монолог альту епізодично «осяюється» унісоном з партією соло першої скрипки. Незадовго до завершення ми чуємо глісандо соліста, яке він виконує кілком, опускаючи струну «до» ще нижче, та на фоні загального дімінуендо усе звучання розчиняється в тиші. Альт є початком і кінцем звучання Концерту. Протягом усієї останньої частини соліст стоїть на своєму традиційному місці поряд з диригентом.

Підсумовуючи аналіз альтового Концерту Йорга Відмана зазначимо декілька важливих тез. Концерт є надзвичайно насиченим як з огляду деталізації оркестрових партій, так і з боку різноманітності партії солюючого альту. Солісту доручені найрізноманітніші виконавські техніки, від типово альтових, до ударних та вокальних. За словами музичних журналістів, «помахи смичком у повітрі, постукування по дереву та навіть крики - перетворюють альт на оркестр з однієї людини» [40] Таким чином, у цьому творі альт проходить цілу низку рольових змін, котрі по-різному розкривають його можливості, як головного персонажа музичного театру - «маски» першовідкривача, чаклуна, жерця-співака, героя урбаністичного карнавалу, чуттєвого і тужливого мовника музичної вистави.

#### 4.9. Відомі виконавці-альтисти сучасності

Вже згаданий нами знаменитий французький альтист **Антуан Таместі** (нар. 1979) навчався у Паризькій консерваторії, та Єльському університеті у Джессі Левін (Jesse Levine) та Тебеї Цімерман (Tabea Zimmermann). У 2001-му році альтист виграв Міжнародний альтовий конкурс ім.В.Прімоуза, у 2003-му - Міжнародні прослуховування молодих концертних артистів та Міжнародний музичний конкурс ARD у 2004-му році. Зараз альтист активно концертує та виконує найрізноманітнішу музику - від давньої музики до модерної та щойно

створеної сучасної - композиції Й.С.Баха, Г.Ф.Телемана, В.А.Моцарта, Ф.Шуберта, Р.Шумана, Й.Брамса, Г.Берліоза, П.Гіндемита, К.Дебюссі, А.Шонберга, Д.Лігеті, Дж. Бенджаміна, Й.Відмана та інших. А.Таместі поєднує цілу низку альтових «масок» - від барокових до постмодерних. [40] Своєю альтовою творчістю виконавець презентує і звернення до історично-поінформованого виконавства («6 Сюїт для віолончелі соло» в опрацюванні для альту - використовує смичок барокової моделі та налаштування інструмента нижче, ніж 440 Гц), і до найновіших музичних композицій.

Важливою постаттю сучасного альтового простору є німецька альтистка **Тебеа Цімерман** (нар. 1966). Її альтова творчість яскраво презентує «маску» альту-віртуоза, адже в дискографії виконавиці знаходимо цілу низку сольних і ансамблевих творів, де альту доручені надзвичайно віртуозні партії, які Т.Цімерман блискуче виконує. Одна з німецьких газет свого часу назвала її «королевою альту» [20]. З-поміж авторів, чиї твори входять до репертуару Т.Цімерман знаходимо такі імена: Ф.Шуберт, Ф.Дев'єн, В.А.Моцарт, Р.Шуман, М.Брух, Б.Барток, Й.С.Бах, Д.Лігеті, Й.Гайдн, П.Гіндеміт, Ф.Пуленк, Г.Берліоз, Л. ван Бетховен, Дж.Бенджамін, Б.Мартіну, Л.Шпор, М.Регер, Р.Кларк, А.В'єтан, Е.Блох, Б.Монтовані, А.Клюкгарт, С.Франк, Г.Венявський, Ф.Ліст, Д.Куртаг, М.Джарелл, Е.Поппе, К.Пендерецький та інші. Також альтистка здійснює активну педагогічну діяльність та тісно співпрацює з Франкфуртським Університетом музики та виконавських мистецтв.

Виконавську та педагогічну діяльність поєднують також такі відомі альтисти і альтистки сучасності: Нобуко Імаї, Кім Кашкаш'ян, Пінхас Цукерман, Лоуренс Пауер.

**Нобуко Імаї** (нар. 1943) - всесвітньо відома японська сольна виконавиця-альтистка і педагог. Навчалася в Токіо, а згодом в Джульярдській школі музики та Єльському університеті. З 1983 по 2003 альтистка викладала в музичній школі міста Детмольд, Німеччина (Hochschule für Musik Detmold), а зараз викладає в Амстердамській Консерваторії (Conservatory of Amsterdam), Консерваторії в

м.Сіон (Conservatoire Supérieur et Académie de Musique Tibor Varga), Консерваторії м.Женеви (Conservatoire Supérieur de Musique de Genève) та в приватній музичній школі у м.Мадрид (Reina Sofia School of Music). Дискографія Н.Імаї налічує понад 30 виданих компакт-дисків на таких відомих світових музичних лейблах, як BIS, Chandos, DG, EMI, Hyperion, Philips та інших. Саме для цієї виконавиці знаменитий японський композитор Тору Такеміцу (1930-1996) написав свій концерт для альту «Струна навколо осені» (яп. ア・ストリング・アラウンド・オータム). Твір поєднує французькі музичні тенденції - стильові знахідки Клода Дебюссі та Олів'є Мессіана, та японську пейзажну виразовість. Сам автор спочатку називав цю композицію «уявним пейзажем», та джерелом образної сфери обрав однойменну поезію Макото Ооки (1931-2017). [69, с. 48-49] Нобуко Імаї своєю життєтворчістю яскраво втілює жанрово-стильову «маску» солістки-педагога.

Плеяду відомих альтисток-виконавиць сучасності продовжує **Кім Кашкаш'ян** (нар. 1952), котра в 2013-му році отримала нагороду «Греммі» за найкраще класичне інструментальне соло. Народжена в родині, що мала коріння з Америки та Вірменії, навчалася в Детройті, штат Мічиган, а згодом в Консерваторії м.Балтімор та Новій Школі Музики у Філадельфії. Протягом початку своєї викладацької кар'єри викладала у багатьох музичних закладах Європи, включаючи Школу музики в м.Фрайбург-ім-Брайсгау та Школу музики ім. Ганса Айслера в м.Берлін (Німеччина). У 2000-му році К.Кашкаш'ян повернулася до США та розпочала викладати альт та камерну музику у Консерваторії м. Бостон, штат Массачусетс (New England Conservatory of Music (NEC)). Співпрацювала з такими відомими музикантами, як: Гідон Кремер, Йо-Йо Ма, Роберт Левін, Дьордь Куртаг, Кшиштоф Пендерецький, Гія Канчелі, Арво Пярт та іншими. В дискографії альтистки знаходимо записи композицій таких композиторів: М. де Фалья, А.Хінастера, Ш.Монтсальватже, К.Л.Бучардо, Й.С.Бах, Б.Барток, Л.Беріо, Г.Блюменфельд, Й.Брамс, Б.Бріттен, Е.Картер, П.Етвьош, Г.Форе, Г.Канчелі, Е.Караїндру, Д.Куртаг, Ф.Ліст, В.А.Моцарт,



К.Пендерецький, Р.Шуман, Р.Воан-Вільямс, А.В'ятан, М.Фелдман та інші. Значну свою увагу Кім Кашкаш'ян приділяє педагогічній діяльності. Нам відомо, що альтистка навчалася у Консерваторії м.Балтімор разом з американською альтисткою Карен Татл (роки навчання - з 1970 по 1975), яка створила власну викладацьку методику для розвитку координації рухів. К.Кашкаш'ян долучилася до використання цієї методики. У своїх майстеркласах вона пояснює, яким чином можна досягти найкращого використання фізичних можливостей людського організму під час виконавства на струнному інструменті разом зі збереженням свободи м'язів та загального фізіологічного здоров'я. Кім Кашкаш'ян своєю життєтворчістю яскраво втілює жанрово-стильову «маску» солістки-педагога.

#### 4.10. Полівекторний артист Максим Рисанов

Надзвичайно яскравою постаттю сучасної альтової виконавської творчості є український альтист і диригент **Максим Рисанов** (нар. 1978). Один із французьких музичних журналів так коментує один з його концертів: «Кольори та контрасти, які Рисанову вдається видобути з оркестру є правдиво приголомшливими!» [54]

М.Рисанов навчався грі на альті у Джульєрдській школі музики і драми в Лондоні в класі Джона Глікмана (John Glickman), а диригуванню навчався у Алана Хейзелдіна (Alan Hazeldine) у Гілдхолській школі музики і драми, брав майстеркласи у фінського диригента Йорма Панули та італійського диригента Олега Каєтані. Як камерний виконавець М.Рисанов виступав зі знаменитими виконавцями сучасності, зокрема: Джанін Янсен (скрипка), Гідон Кремер (скрипка), Ніколя Бенедетті (скрипка), Августин Дюме (скрипка і диригент), Соль Габетта (віолончель), Лейф Ове Андснес (піаніст і диригент), Алессіо Бакс (піаніст), Йол Юм Сон (піаністка) та іншими.

Характеризуючи виконавську діяльність Максима Рисанова одразу зазначимо таке - у своїй творчості він є яскравим репрезентатором виконавця-актора, адже поєднує постаті виконаця-камераліста, соліста, диригента та

соліста-диригента. Його творчий ентузіазм та співпраця зі знаковими композиторами сучасності дозволяє пропагувати світові альтове мистецтво найвищого гатунку. З-поміж митців, з якими М.Рисанов вже здійснив успішні творчі проєкти або записав їхні твори зазначимо болгарсько-британську композиторку Добрінку Табакову (нар. 1980), латвійського композитора Петеріса Васкса (нар. 1946), швейцарського композитора Рішара Дюбуньйона (нар. 1968), українського композитора Валентина Бібіка (1940-2003) та грузинського композитора Гія Канчелі (1935-2019).

Полівекторність у діяльності М.Рисанова у поєднанні зі сміливими творчими знахідками болгарсько-британської композиторки Добрінки Табакової вилилися у написання нею низки композицій для альту. У своєму творчому доробку композиторка задіює альт у таких творах - Концерт для альту і струнних (2004), «Сюїта в старовинному стилі» для альту, струнних і клавесина (2004), «Pigın» для альту соло, «Колискова пошепки» (англ. «Whispered Lullaby») (2004) та «Сюїта в джазовому стилі» для альту і фортепіано (2008). Найяскравішим з огляду на свою театральність та втілення полівекторності постаті виконавця-альтиста є «Сюїта в старовинному стилі» для альту, струнних і клавесина (2004), написана у шести частинах: «Прелюдія. Фанфари з балконів», «Повернення з полювання», «Крізь дзеркальні коридори», «Трояндовий сад, під місячним сяйвом», «Згадка про органіста», «Постлюдія: Полювання і Фінал».

Винятковим є початок сюїти, адже перші звуки виконую соліст, проте не на альті а на великому барабані. Подібно до того, як в барокову добу диригент інструментального ансамблю (консарту) мав палицю чи жезл, яким відбивав об землю сильні долі, в першій частині «Сюїти в старовинному стилі» альтист-диригент робить це за допомогою барабана. Під час відстукування ним та виконавцем на тамбурині основного ритму в оркестрі лунає діатонічна мелодія, в якій почергово лунають натуральний ре мінор та дорійський лад від ноти «ре». Подібно до ренесансних композицій, у «Прелюдії» почергово звучать ре-мінорні та ре-мажорні закінчення фраз.

Фінальний акорд цієї частини також є мажорним та атака переходить у другу частину - «Повернення з полювання». Соліст бере в руки інструмент та від місця біля великого барабана прямує до диригентського пульта, граючи пасажі, котрі спочатку імітують налаштування інструмента, а згодом натякають на віртуозну монологічну імпровізацію. Мелодична сфера другої частини Сюїти презентує гармонічний соль мінор з епізодичним звучанням нижнього тетраорду ля мажору.

Одразу ж після завершення лунає початок третьої частини - «Крізь дзеркальні коридори». Основна мелодія першої частини складної тричастинної форми (А-В-А1) в цій частині має менуетний характер, струнні інструменти тримають гармонічну педаль, клавесин граційно крокує рівними тривалостями, а мелодичну лінію доручено альту у середньому регістрі на струні «ля». Перша секція цієї частини є невеликою за розмірами та зазвичай триває близько 30-40 секунд. За нею слідує швидкий вальсовий епізод (друга частина тричастинної форми), в якому на початку звучать тільки клавесин і солюючий альт, композиторка «натякає» нам на соль мінор, проте і сольна партія і акомпануюча містять велику кількість альтерацій, які виходять за межі соль мінору. Після проведення альтом і клавесином їхньої теми репрізою вступає оркестр, і вони продовжують її розгортання. Далі вальсовий супровід переходить до контрабасів (піцікато), а засурдинені струнні виконують натяки на попередню мелодію у синхронними акордами у високому регістрі *sul ponticello*. Одразу після солюючий альт проводить варіацію на вальсову тему, однак цього разу вже використовуючи прийом тремоло біля підставки (*sul ponticello*), що надає особливого забарвлення його тембру. В третій частині усієї форми повертається тема з першої, проте звучить в іншому фактурному вирішенні та в іншій тональності - соль мінорі. До мелодії солюючого альта долучається соло оркестрової віолончелі подібно до того, як за доби бароко в сольних місцях солістові акомпонував сольний інструмент групи басо контінуо. У фінальному проведенні першої теми альт виконує гармонічні фігарації на фоні витриманих акордів оркестру.

Четверта частина Сюїти, «Трояндовий сад, під місячним сяйвом», починається з оркестрового епізоду і це є першим місцем, де соліст вповні «вдягає» на себе «маску» диригента. Характер початку третьої частини є колористично близьким до «Adagietto» з Симфонії №5 Густава Малера, проте далі стає прозорим та повертається до ренесансно-барокової площини. Зі вступного фа мажору композиторка переводить слухача в ре мінор і ми чуємо діалог мелодичної лінії оркестру і сольної партії альту, вони поєднані контрапунктично. Знову чуємо соло віолончелі, як це було у попередній частині. Після висхідного пасажу сольюючого альту наступає генеральна пауза і на в нюансі ріано починається наступний епізод - лірична каденція альтової партії, підтримана клавесином з увімкненим лютневим регістром, яка близька за мелодикою до імпрровізація італійських барокових сонат (Кореллі, Вівальді). Після каденції лунає ре-мажорний кантиленний епізод альту з супроводом оркестру, потім мі-мажорний і після несамовитого оркестрового crescendo всього оркестру звучить урочиста і дзвінка октавна кантилена альту, яка світлим до мажором відтіняє м'якший мі мажор (авторка використовує знайомий, проте все ще дієвий прийом терцієвого співставлення мажорних тональностей). Увесь оркестр продовжує нарощувати звучність аж допоки не наступить розв'язання у ля мінор. Далі тихе звучання клавесину приведе нас до фінальної репліки сольюючого альту і соло скрипки в терцію, на якому завершиться ця частина.

П'ята частина Сюїти, «Згадка про органіста», починається з соло альту, який виконує танцювальну мелодію в стилі жиги. Далі її підхоплює імітацією оркестровий альт і опісля звучить повномасштабне оркестрове тутті. Після нього знову грає соліст в ансамблі з віолончеллю, потім з клавесином і скрипками. Уся частина побудована на основі цієї жигоподібної мелодії, яка почергово та у різних варіантах проводиться то у соліста, то в оркестрі. Тема поступово видозмінюється і з початкового до мажору переходить в соль мажор.

Шоста частина Сюїти, «Постлюдія: Полювання і Фінал» починається атака після попередньої. Чуємо своєрідну алузію на мелодичні мотиви другої частини,

тільки тепер соло альта супроводжує повноцінний оркестровий супровід, який розкриває гармонічний аспект пасажів соліста. На витриманому акорді чуємо нисхідний хроматичний пасаж альта, висхідний пасаж, трель, і ремінісценцію - повернення теми фанфар з першої частини. Композиторка подає цю тему з деякими видозмінами, альт то грає соло, то долучений до партії перших скрипок. Закінчується частина ре-мажорним акордом на *crescendo* у всього оркестру, соліст грає тремоло.

«Сюїта в старовинному стилі» Добрінки Табакової є яскравим прикладом того, як композиторська фантазія, використовуючи альт, цей унікальний в контексті мистецького потенціалу інструмент, створює унікальний музичний твір, який виконавець полівекторного типу спрямування особистості, яким є Максим Рисанов, геніально втілює, розкриваючи та майстерно і блискавично змінюючи «маски» альта-ударника, персонажа пасторального плану, ліричного героя, режисера та керівника музичної вистави. Альтова творчість М.Рисанова заслуговує уваги та подальших досліджень, адже він презентує не тільки професійно якісні виконання, але й новаторський підхід до інструментального виконавства в контексті його зближення з театральним мистецтвом, продовжує розкривати творчий потенціал, закладений в обраному ним сольному інструменті - альті.

Високу професійну оцінку творчості Максима Рисанова давав знаменитий український альтовий педагог сучасності, Заслужений артист України, доцент кафедри струнно-смичкових інструментів ЛНМА ім.М.В.Лисенка Юрій Стефанович Далецький (1950-2020).

#### **4.11. Знаменитий альтовий педагог сучасності Юрій Стефанович**

##### **Далецький**

Значна кількість деталей, котрі стосуються життя та творчості Ю.С.Далецького ґрунтовно розкриті у магістерській роботі Панчук Марії Анатоліївни «Мистецький простір альтиста Юрія Далецького» (2021). [15]

Пригадую, що під час майстер-класу М.Рисанова, який відбувся 26 жовтня 2021 року у ЛНМА ім.М.В.Лисенка, Юрій Стефанович дуже уважно слухав усе, що говорить Максим. Було помітно, що думка відомого концертуючого альтиста нової генерації була важлива для Ю.Далецького, хоч на той час він і мав вже дуже багато педагогічного досвіду. Проте, своїх студентів Юрій Стефанович завжди спонукав до творчих пошуків, які невпинно проводив сам. Знаємо, що він власноруч робив аранжування творів європейських та українських композиторів для альту, вивчав усі доступні йому записи альтових композицій, обговорював їх на заняттях по спеціальності, часом сам сідав за рояль та акомпонував, пояснював інтерпретаційні нюанси творів, надихав до творчості в усіх її проявах. Ю.Далецький завжди майстерно та щиро підтримував своїх студентів протягом усього часу взаємодії з ними. Він був вимогливим до своїх вихованців - та ще більш вимогливим до себе. Як зазначає колишня керівниця кафедри струнно-смичкових інструментів Харитина Колесса, «Він був високопрофесійною людиною, надзвичайно працьовитою, завжди був присутній на всіх концертах та засіданнях кафедри, все пам'ятав». [15, с. 23]

Не втрачаючи енергії, Юрій Стефанович не втомлювався повторювати та пояснювати найголовніші аспекти виконавської та інтерпретаторської діяльності протягом усього мого навчання в його класі. Також, в рамках свого класу, Ю.Далецький культивував та заохочував виконання альтових ансамблів - і соло, і з фортепіано. В цьому контексті зазначаю і творче керівництво ним альтового ансамблю «Viola+», і заняття в класі. На моїй пам'яті в його класі грали ансамблі Андрій Савич та Едуард Погарецькі (К.Стаміц. Дуети для двох альтів); Леся Піхманець, Софія Томчук та Марія Панчук (Л.ван Бетховен - «Тріо» для духових ор. 87, до мажор у версії Л.Тертіса для тріо альтів), Марія Панчук і я (К.Стаміц. Дуети для двох альтів, Б.Барток «44 дуети для 2х скрипок» - альтове опрацювання, А.Вівальді - Концерт для двох віолончелей RV 531 соль мінор - версія для двох альтів і оркестру, Й.С.Бах - Бранденбурзький Концерт №6, Ф.Брідж - «Ламент» для двох альтів); Марія Панчук, Олег Сомик та я (А.Вівальді - «Фолія» у моїй авторській версії для 3х альтів), Олег Сомик та я (К.Стаміц.

Дуети для двох альтів, А.Вівальді - Соната для двох скрипок у моїй авторській версії для 2х альтів, Г.Венявський - Етюди-каприси ор.18 для двох скрипок у версії для двох альтів).

Під час інтерпретаційної роботи Ю.Далецький часто зазначав, що потрібно аналізувати гармонічний план, щоб відповідно до цього грамотно підбирати фразування. Надзвичайно цінним і незабутнім я вважаю шанс працювати разом з ним над моїми авторськими творами. Попередньо на програмі бакалавра я пройшов курс композиції під керівництвом Богдани Олексіївни Фроляк. Згодом я застосовував отримані знання для створення композицій вже самостійно, після навчання. Юрій Стефанович з величезною повагою ставився до мого авторського тексту, хоча я був ще студентом. Працюючи над редакцією моєї п'єси «Відчай і сум» для альту соло, він власноруч акомпонував мені, граючи партію рояля, а паралельно озвучував свої думки стосовно фразування, можливого додавання нот до фактури, кращого реєстрування та вніс важливі корективи в першу, сольну рубатну частину п'єси, в якій альт грає наодинці. Пізніше ця п'єса була виконана і в ЛНМА ім.М.В.Лисенка на концертах, і на інших концертних майданчиках. Та на цьому на творча співпраця в композиторській площині не завершилася. При підготовці до Всеукраїнського конкурсу виконавців на струнно-смичкових інструментах (2019) за ініціативи завідувача кафедри струнно-смичкових інструментів, професора Ланюка Юрія Євгеновича та при підтримці Юрія Далєцького мені запропонували написати твір, який би став обов'язковим для виконання на конкурсних прослуховуваннях. Я радо прийняв таку пропозицію і почалася скрупульозна робота. З загальними стильовими та філософськими питаннями я консультувався з Ю.Ланюком, а з суто альтовими та технічними - з Ю.Далецьким. Подібно до того, як Юрій Стефанович майстерно психологічно підтримував мене під час підготовки музичних програм і тут я пригадую таку ж ситуацію. Він нагадував про терміни, в які потрібно закінчити твір, але в жодному разі не тиснув. Він радо слухав фрагменти, які я йому представляв, та задавав багато питань на кшталт: «Який характер ти хочеш втілити в цьому епізоді?», «Про що твій твір, він має сюжет?», і відповідно до

моїх відповідей формував свої спостереження та побажання до тексту і інтерпретації. Також зазначу, що Юрій Стефанович заохочував мене до використання розширених виконавських технік, проте ніколи директивно не пропагував свій власний варіант, він завжди виявляв особисту повагу та довіряв моєму творчому баченню. Таким чином успішно завершилося створення п'єси «Ода пташкам» для альту соло та вона увійшла до конкурсного репертуару.

Ю.Далецький завжди заохочував до розширення власної ерудиції та пропонував виконувати твори композиторів ХХ та ХХІ століття, ба більше - він дуже сильно радів, коли студенти самі виступали з такими ініціативами, навіть якщо твір ще не виконувався в його класі - у такому випадку інтерес був ще більшим. У своїй педагогічній діяльності Юрій Стефанович поєднав найкращі риси української та європейської альтових шкіл. Завжди після майстер-класів з відомими музичними персоналіями, які я відвідував, він розпитував про всі деталі процесу та цікавився побажаннями - аплікатурними, інтерпретаційними, вправами, побажаннями до постановки та усім, що стосувалося музики. Також Ю.Далецький невпинно відшліфовував свою педагогічну майстерність, впроваджуючи в неї нову методичну інформацію.

Ще однією надзвичайно важливою подією для мене було те, що він підтримував зацікавлення музичними проектами тематики історично-поінформованого виконавства та активно долучався до моїх виконавських пошуків у цій сфері. Він дозволяв виконання Сюїт Й.С.Баха бароковим смичком та, наприклад, Сюїту №5 пропонував грати зі скордатурою.

Таким чином стає зрозуміло, що Ю.С.Далецький був унікальною творчою особистістю. Вважаю, що його постать заслуговує створення окремої монографії. Я мав величезну приємність і честь бути учнем свого блискучого педагога, вдячний йому за усіляку підтримку, усі отримані знання та вміння, світлої пам'яті Юрія Стефановича Далецького присвячено мій Концерт для альту з оркестром, завершений у 2023 році.

#### **4.12. «Маски» альту у власній композиторській творчості.**



Аналізуючи свої власні композиції, в яких бере участь альт я зауважив, що рольові моделі, які йому доручені відрізняються, проте належать до одного вектору мислення. Альт - особливий та унікальний інструмент. Враховуючи його серединне положення між скрипкою і віолончеллю, надзвичайну близькість до тембру людського голосу, особливі акустичні риси говоримо про альт, як про феномен. З-поміж своїх композицій виокремлюю і камерні твори, де він втілює «маску» ансамбліста, співучасника розмови - «Танок на галявині» для скрипки альта і віолончелі, «Гімн Деметрі» для струнного квартету; та навіть в рамках камерної музики альт змінює свою «маску». В п'єсі «Сходження. Аїд» двох скрипок, альта, віолончелі та фортепіано, першопочаткова партія альта зникає так, щоб виконавець-альтист міг перейти за фортепіано та виконувати його партію. У цьому контексті альт тепер стає полівекторним артистом, таке «перевдягання» наближає його до образу людини ренесансної доби. У інших своїх композиціях, як-от, «Сяйво» (за мотивами однойменного роману Стівена Кінга) альт вже є у складі солістів - він один з головних персонажів музичної вистави, уособлення образу Джека Торренса. В іншому, оркестровому творі - «Перетворенням» (за мотивами оповідання Франца Кафки) альт також займає особливе місце. Не зважаючи на те, що твір не має визначеного сталого соліста, першому альту часто доручені важливі музичні теми, часто їх перша поява чи важлива їх зміна.

В контексті сучасної естетики, альт якнайкраще втілює усю різноманітність образів, які втілює сучасне музичне мистецтво. Його різноманітний у різних ділянках теситури тембр дозволяє «вдягти» на нього «маску» практично будь-якого інструмента, проте сам він в добу мета-модерну вже вийшов за рамки самої «маски», альт - актор *над* роллю, він може майстерно втілити будь-яку з них, проте жодна з них не окреслює його вповні.

Як вже зазначалося раніше, критичні історичні події своєрідно впливають на відчуття людьми плину історичного часу. В період повномасштабної російської війни проти України я завершив Концерт для альта з оркестром

(пам'яті Ю.Далецького) та дует для альту і контрабаса «Пантоміма війни» (присвята Денису Маркевичу). Склад для дуету я обирав не випадково, поєднання тембру цих двох інструментів дозволяють втілити ширший діапазон звукових барв, ніж інші струнні. У «Пантомімі війни» втілено яскраву палітру емоцій від першого дня війни, повітряних тривог, страшних новин, тотальної невизначеності та світлої надії на життя.

Підсумовуючи описані у цьому розділі «маски» альту, зазначаємо важливі тези. Альт стає музичною візитною карткою ХХ століття, яка продовжує свій активний розвиток і понині, відкриваючи нескінченний творчо-смысловий потенціал. Враховуючи, що ХХ століття - це століття універсалізму, особистої свободи, така позиція природно втілюється у мистецтві. В контексті виконавського мистецтва ми спостерігаємо появу численних композицій, які сміливо звертаються на використання альту в найрізноманітніших поєднаннях, йому надано найширшого діапазону «маски», адже стає зрозуміло, що цей інструмент є унікальним та може майстерно прийняти будь-яку з них, і в той же час ця «маска» залишиться лише однією зі сторін прояву глибини творчого ресурсу альту, який є поза усіма «масками», він актор без ампула, якому під силу все.

**Висновки 4.** Історичний час ХХ- ХХІ ст. ознаменовано важливими подіями, які назавжди змінили музичне мистецтво - з'являється самостійна професія «альтист-виконавець», «альтист-педагог», композитори починають активно створювати найрізноманітніші твори для цього інструмента, з'являються альтисти-композитори, альтисти-диригенти. Важливими постатями світового альтового мистецтва вважаємо Л.Тертіса, В.Пріпроуза, Р.Кларк, Р.Воана-Вільямса, П.Гіндеміта, Й.Відмана, Г.Нокса, А.Таместі, Т.Ціммерман, Н.Імаї, К.Кашкаш'ян, Д.Табакову, М.Рисанова, Ю.С.Далецького та інших. Альтова творчість зазначених персоналій сягнула широкого жанрового та стильового діапазону, знаходимо втілення широкого спектру «масок»: починаючи від традиційних ролей і завершуючи новітніми - артист-драматург, альтист-режисер.

## ВИСНОВКИ

Впродовж XVII-XXI ст. використання альтя композиторами та виконавцями зазнало чималих змін. Враховуючи обраний ракурс дослідження, який передбачає синкретизм першооснови художнього мислення, а відтак - існування зв'язків музичного мистецтва з театральним, розглядаємо розвиток альтової творчості у композиторському та виконавському аспектах. Спираючись на теоретичну базу, що враховує здобутки театрального дискурсу, розглядаємо розмаїття рольових втілень альтя - «масок» у театрі європейської музичної культури.

Сама поява альтя, як самостійного інструмента, покликана необхідністю зміни естетичних парадигм мистецтва. Коли традиційно вживані інструменти віольної родини отримали своїх скрипкових конкурентів, почався незворотній процес зміни музичного інструментарію. Новаторські пошуки інструментальних майстрів торкнулися і конструкції корпусу, особливостей будови смичків, та інших важливих факторів, що впливають на звучання. Альт у просторі цих інновацій з початку займає скромне місце. Враховуючи його близький зв'язок з віолами, він отримує і схожі функції. Згадуємо оркестр при дворі короля Людовіка XIV, в якому одну партію віол виконувало багато різних інструментів задля тембрового багатства та особливого забарвлення звуку. Розглядаючи зразки використання альтя композиторами барокової доби крізь призму театрального мистецтва, знаходимо паралелі з античним театром, і в цьому контексті можемо говорити про «маски» альтя зразка артиста давньогрецького хору. В рамках загальноновживаного прийому творчого експериментування альту доручена низка важливих епізодів, в яких чітко прослідковуємо його домінування. Починаючи від періодичних реплік (імітація гавкоту собаки у 2ч. RV 269 А.Вівальді), через більшу індивідуалізованість у композиціях Г.Персела, підкреслену віртуозність Г.І. фон Бібера і П. Локателлі, і закінчуючи оркестровими творами Й.С.Баха, де альт з'являється в якості соліста невеликої акторської трупи (Бранденбурзькі концерти №3, №6).

Характеризуючи рольові втілення - «маски» альта доби класицизму, спостерігаємо зміну в його трактуванні композиторами і виконавцями. Тенденцію до надання йому більшої важливості підтверджує те, що відомі композитори включають його до складу солістів з оркестром, що є неабиякою новизною порівняно з попередньою епохою. Знаковою є творчість К.Стаміца, адже свій перший опус він пише для альта в супроводі оркестру. Нам відомо, що композитор володів декількома струнними інструментами, проте першим сольним обирає саме альт. Важливу роль у формуванні та закріпленні нової «маски» альта загравав також і К.Д. фон Діттерсдорф, котрий включив його в склад концертної симфонії поряд із контрабасом. Як можемо зауважити, музична творчість доби класицизму продовжує дослідження до кінця нерозкритих інструментів, проте таке експериментування є органічно вписаним у нову естетичну парадигму із важливими акцентами на дисциплінованості, логічності і ясності. Прослідкувавши зв'язки між класицистичним театром і музичною творчістю, відзначаємо особливою увагою діяльність В.А.Моцарта в контексті розширення акторського потенціалу альта. Найяскравіше спостерігаємо це у Концертній симфонії К. 364, яка, опрацьовуючи принципи жанру *concerto grosso*, наближає його до концерту інструментів *і оркестру* (на відміну від концертів з *оркестром*) - солісти радше постійно перебувають в органічному діалозі між собою і оркестром, аніж традиційно змагаються. Поряд із скрипкою, В.А.Моцарт «вдягає» на альт «маску» соліста камерної сцени, на яку його виведено задля кращого розкриття ідеї, носієм якої він є.

Розглянувши приклади використання альта впродовж доби романтизму з'ясовано, що його позиція, як солюючого актора першого плану зміцнюється. Зосередження фокусу уваги письменників на персоналії головного героя відобразилося і в музичному мистецтві. Знаменитий скрипаль Н.Паганіні «вдягає» на альт «маску» виконавця-віртуоза; яскравий новатор Р.Шуман проектує на альт карнавальні «маски», розкриваючи широкий спектр емоційних станів головного героя, якого він уособлює; Й.Брамс глибоко переосмислює роль альта в інструментальному просторі та в його «масці» поєднує кларнетову

легкість з драматичною виразністю;. Г.Берліоз увінчує розвиток романтичних «масок» альта, адже «Гарольдом в Італії» композитор відкриває кінематографічну сторінку рольових втілень альта - він є не лише традиційним солістом, ба більше - головним героєм всього музично-сценічного дійства, який оповідає свою історію і його голос лунає лише тоді, коли саме він вважає це доречним. Г.Берліоз майстерно поєднує видовищність, притаманну театральній естетиці доби романтизму із зосередженням на внутрішньому світі центрального актора - альта.

Своєрідним підсумуванням розвитку та стильових змін «масок» альта є альтова творчість XX та XXI ст. Цей історичний час ознаменовано важливими подіями, які назавжди змінили музичне мистецтво - з'являється самостійна професія «альтист-виконавець», «альтист-педагог», композитори починають активно створювати найрізноманітніші твори для цього інструмента, з'являються альтисти-композитори, альтисти-диригенти. Важливими постатями світового альтового мистецтва вважаємо Л.Тертіса, В.Прімроуза, Р.Кларк, Р.Воана-Вільямса, П.Гіндеміта, Й.Відмана, Г.Нокса, А.Таместі, Т.Ціммерман, Н.Імаї, К.Кашкаш'ян, Д.Табакову, М.Рисанова, Ю.С.Далецького та інших. Альтова творчість зазначених персоналій сягнула широкого жанрового та стильового діапазону, знаходимо втілення широкого спектру «масок»: починаючи від традиційних ролей і завершуючи новітніми - артист-драматург, альтист-режисер.

Торкаючись практичного ракурсу дослідження зазначаємо, що розуміння особливостей використання альта в тому чи іншому творі приносить значну користь виконавцеві-альтисту. Використовуючи знання про розмаїття жанрово-стильових «масок» альта і поєднуючи їх з особливостями розуміння ігрової концепції, яку пропонує Й.Гейзінга, виконавці-інструменталісти мають шанс найбільш точно і повно розшифрувати концепцію виконуваного твору і донести її до слухачів.

Аналіз стильових змін «масок» альт та зв'язків музичного мистецтва з театральним дає підстави стверджувати, що альт у сучасному естетичному контексті став універсальним актором та досконалим репрезентатором усієї повноти образів, до яких звертається сучасне музичне мистецтво. Його темброва гнучкість і невичерпний звуковий ресурс дозволяють «вдягти» на нього будь-яку «маску». Враховуючи мета-модерні тенденції вважаємо, що альт став актором *над* роллю, кожна з його персоніфікацій є органічною, однак жодна не розкриває його потенціал повністю. Універсальність виразового потенціалу альта відповідає тенденціям універсалізму сучасної доби настільки, що цей інструмент цілком можна вважати музичною візиткою доби початку ХХІ ст.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арто Антонен. Театр і його двійник. Видавництво Жупанського. 2021. 280 с.
2. Бондарчук П.М. КЛАСИЦИЗМ [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України: Т. 4: Ка-Ком / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. - К.: В-во "Наукова думка", 2007. - 528 с.: іл. URL: <http://www.history.org.ua/?termin=Klasycyzm> (останній перегляд: 01.09.2023)
3. Брокетт О. Г., Гілді Ф. Г. Історія театру. Львів. 2014. 730 с.
4. Гаврилюк Сергій. Внесок Лайонела Тертіса та Вільяма Прімроуза у розвиток альтового мистецтва ХХ століття. Дипломна кваліфікаційна робота на здобуття ступеня «Магістр». Львів. 2019. 44 с.
5. Гейзінга Йоган. Номо ludens. К.: Основи, 1994. 250 с.
6. Годж С'юзі. Коротка історія мистецтва. пер. з англ. Павла Мигаля. Львів : Видавництво Старого Лева. 2023. 224 с.
7. Грабович Григорій. Тексти і маски. К.: Критика. 2005. 312 с.
8. Зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник. У 2 т. Т.2: Л-Я / ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга - Богдан. 2006. 864 с.
9. Кандаурова Ляля. “Півгодини музики. Як зрозуміти і полюбити класику”. Альпіна Паблішер. 2016. 438 с.
10. Катрич Ольга. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Київ-Дрогобич: Відродження. 2000. 100 с.
11. Катрич Ольга. Про логосну природу музичного виконавства (спроба філософсько-культурологічного осмислення). Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В Лисенка: Музикознавчий універсум. Львів. 2018. С. 90-100.
12. Клековкін О.Ю. Античний театр: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв I - V рівнів акредитації. К.: Артек. 2004. 208 с.

- 13.Клековкін О.Ю. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика. (Структурно-типологічне дослідження): Монографія. К.:Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І.К.Карпенка-Карого. 2002. 272 с.
- 14.Паві Патріс. Словник театру. Львів. 2006. 640 с.
- 15.Панчук Марія. Мистецький простір альтиста Юрія Далецького. Дипломна кваліфікаційна робота на здобуття ступеня «Магістр». Львів. 2021. 77 с.
- 16.Саврук Соломія. Театральність і театралізація у музичному виконавстві. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2014. Вип. 32. С. 120–134.
- 17.Санд Жорж. Про літературу та мистецтво. Упоряд. Маркіян Якуб'як. Львів: Апріорі. 2016. 264 с.
- 18.Софронова Л.А. Старовинний український театр. Переклад з рос. Львів. 2004. 336 с.
- 19.Фуко Мішель. Археологія знання / Пер. з фр. В.Шовкун. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи». 2003. 326 с.
- 20.Amling Ulrich. "Königin der Bratsche". Der Tagesspiegel (in German). Berlin. 23.01.2020. URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/konigin-der-bratsche-4681618.html>. Дата звернення: 01.09.2023.
- 21.Anderson Martin. "Violist Lawrence Power Records York Bowen for Hyperion." Fanfare 32, no. 1 (September 2008). С. 44-48.
- 22.Barbier Patrick. Farinelli Le castrat des Lumières. Grasset. Paris. 1994. 276 с.
- 23.Berlioz Hector. Memoires de Hector Berlioz (1878). Kessinger Publishing, LLC. 2010. 436 с.
- 24.Blades James. Percussion Instruments and Their History. Bold Strummer. 1992. 513 с.
- 25.Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "consort". Encyclopedia Britannica. 17 Feb. 2016. URL: <https://www.britannica.com/art/consort-music>. Accessed 25 August 2023.



26. Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "masque". Encyclopedia Britannica, 7 Sep. 2023. URL: <https://www.britannica.com/art/masque>. Accessed 11 September 2023.
27. Candace Ann Marles. *Style and Structure in Antonio Vivaldi's Il Giustino (1724)*. University of Alberta. 1984. 296 c.
28. Coates Eric. *Suite in Four Movements: An Autobiography*. London: William Heinemann. 1953. 271 c.
29. Connock Stephen. Stephen Connock compares versions of *A London Symphony*. *Journal of the Ralph Vaughan Williams Society*. Issue 2 January 1995. URL: <https://rvwsociety.com/index-of-journals-articles/>
30. Cropper Paul. "Two Views of Lionel Tertis." In *An Anthology of British Viola Players*, edited by John White, 70. Colne, Lancashire: Comus. 1997. 259 c.
31. Cummings David M. *International Who's who in Music and Musicians' Directory: (in the Classical and Light Classical Fields)*. Volume One (7th ed.). Psychology Press. 2000. 863 c.
32. Currentzis Teodor. Teodor Currentzis & musicAeterna "Teodor Currentzis records Mozart's *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte* & *Don Giovanni*" (Official Trailer).  
Режим доступу:  
[https://www.youtube.com/watch?v=UPvugVYv03c&ab\\_channel=TeodorCurrentzisVEVO](https://www.youtube.com/watch?v=UPvugVYv03c&ab_channel=TeodorCurrentzisVEVO)
33. Curtis Liane. *A Rebecca Clarke Reader*. Indiana University Press. 2004. 241 c.
34. Dalton David (Spring 2004). "Celebrating 100 Years: William Primrose's Life and Career". *Journal of the American Viola Society*. 20 (1). C. 13–17. Retrieved 8 October 2006.
35. Dalton David. *Playing the Viola: Conversations with William Primrose*. Oxford and New York: Oxford University Press. 1988. 264 c.
36. Daryl Williams Amadee. *Lillian Fuchs, First Lady of the Viola*. Edwin Mellen Press. 1994. 174 c.
37. Delage Roger. *Emmanuel Chabrier*. Paris: Fayard. 1999. 767 c.
38. Descartes René. *Les passions de l'âme*. Paris: Henry Le Gras. 1649. 286 c.

39. Dunham James F. The Walton Viola Concerto: A Synthesis. *Journal of the American Viola Society* / Vol. 22, No. 1. URL: <http://jamesdunham.com/DunhamWaltonArticle.pdf> Дата звернення: 01.09.2023.
40. Franks Rebecca. Widmann's 'bold and brilliant' new viola concerto. 24.02.2020. URL: <https://www.classical-music.com/reviews/concerto/widmanns-bold-and-brilliant-new-viola-concerto/> Дата звернення: 01.09.2023.
41. Garth Кнох. GARTH KNOX Violist Composer [Електронний ресурс] / GARTH KNOX – Режим доступу до ресурса: <https://www.garthknox.org/>.
42. Grove's Dictionary of Music and Musicians: Volume VII R-So, Fifth Edition, ed. by Eric Blom. Macmillan & Co. Ltd. 1954. 1016 с.
43. Helmholtz Hermann von. On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music, Second English Edition, translated by Alexander J. Ellis. London: Longmans, Green, and Co. 1885. 576 с.
44. Heriot Angus. "The Castrati in Opera". Secker & Warburg. 1956. 243 с.
45. Hindemith Paul. The Craft of Musical Composition: Book 1—Theoretical Part, translated by Arthur Mendel. London: Schott & Co; New York: Associated Music Publishers. 1942. 201 с.
46. Holman Peter. Biber: The Mystery Sonatas (PDF). Signum Records. SIGCD021. 2000. Режим доступу: <https://web.archive.org/web/20161220100912/http://www.signumrecords.com/products/booklets/SIGCD021booklet.pdf>
47. Homans Jennifer. Apollo's Angels: A History of Ballet (1st ed.). New York: Random House. 2010. 672 с.
48. Jacobs Arthur (1994). Henry J. Wood: Maker of the Proms. London: Methuen. 320 с.
49. Kane Bernard. Lionel Tertis' 1936 Edition of Vaughan Williams' *Suite for Viola and Small Orchestra*. *Journal of the Ralph Vaughan Williams Society*. Issue 44 February 2009. URL: <https://rvwsociety.com/index-of-journals-articles/>

50. Kujken Sigiswald. Introducing the Violoncello da Spalla. 02.04.2014. Режим доступу: <https://youtu.be/XD4kNY34AoE>
51. Mattheson Johann and Ernest C. Harriss. "Johann Mattheson's 'Der Volkommene Capellmeister': A Revised Translation with Critical Commentary." UMI Research Press. 1981. 920 с.
52. Moran Neil K. "Byzantine castrati". Plainsong and Medieval Music, Volume 11, Issue 2. Cambridge University Press. 2002. С. 99–112.
53. Mozart Leopold. A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing. Oxford [Oxfordshire]; New York : University Press. 1985. 235 с.
54. Olivier Vrins. Maxim Rysanov, la voix sacrée de Vasks. Crescendo Magazine. 18.05.2020. Режим доступу: <https://www.crescendo-magazine.be/maxim-rysanov-la-voix-sacree-de-vasks/>
55. Oreglia Giacomo. The Commedia dell'Arte. Hill & Wang. 1968. 158 с.
56. Oskar Nedbal. The Johann Strauss Society of Great Britain. URL: <https://johann-strauss.org.uk/composers-n-z.php?id=184>. Дата звернення: 01.09.2023.
57. Potter Tully. "Lionel Tertis." In an Anthology of British Viola Players, edited by John White. Colne, Lancashire: Comus. 1997. 259 с.
58. Prest Julia. Dancing King: Louis XIV's Roles in Molière's Comedies-ballets, from Court to Town. Seventeenth Century, 16 (2). 2001. С. 283–298.
59. Primrose William. "The Viola." In Violin and Viola, by Yehudi Menuhin and William Primrose. London: Macdonald and Jane's. 1976. 264 с.
60. Quantz Johann Joachim. On Playing the flute. Faber and Faber: London. 1966. 365с.
61. Randel Don Michael. The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians. Harvard University Press. 1999. 768 с.
62. Rigden John S. Physics and the sound of music. *New York: Wiley*. 1977. 286 с.
63. Riley Maurice W. The History of the Viola. Ann Arbor, MI: Braun-Brumfield. 1980. 396 с.
64. Robbins Sandra. "Lillian Fuchs" Shalvi/Hyman Encyclopedia of Jewish Women. (Jewish Women's Archive, 1999). URL: <https://jwa.org/encyclopedia/article/fuchs-lillian#pid-12308>. Дата звернення: 01.09.2023.

65. Robert Schumann / "Märchenerzählungen", op. 132". Villa Musica. URL: <https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/1666>. Дата звернення: 01.08.2023.
66. Schubert Giselher. "Music of a Daredevil: The 7 Kammermusiken" 2000. URL: [https://www.hindemith.info/fileadmin/hindemith-forum/hf\\_2\\_2000.pdf](https://www.hindemith.info/fileadmin/hindemith-forum/hf_2_2000.pdf)
67. Shore Bernard. Preface to Novello's Music Primers and Educational Series, The Viola, by Berthold Tours. London: Novello. 1943. 106 с.
68. Shunske Sato. Sato on Brandenburg Concerto no. 3 in G major BWV 1048 | Netherlands Bach Society. 24.09.2020. Режим доступу: [https://www.youtube.com/watch?v=v5INRyT3XYg&t=351s&ab\\_channel=NetherlandsBachSociety](https://www.youtube.com/watch?v=v5INRyT3XYg&t=351s&ab_channel=NetherlandsBachSociety)
69. Siddons James. Toru Takemitsu : a bio-bibliography (1. publ. ed.). Westport, Conn. [u.a.]: Greenwood Press. 2001. 200 с.
70. Tertis Lionel. "Introduction to an English Viola." Music & Letters 28, no. 3 (July 1947). С. 214-22.
71. Tertis Lionel. My Viola and I. Boston: Crescendo Publishing. 1974. 184 с.
72. Weaver Andrew H. Crafting the Fairy Tales: Schumann's Autograph Manuscript of Märchenbilder, Op. 113. Journal of the American Viola Society / Vol. 34, No. 1, Spring 2018. URL: <https://americanviolasociety.org/wp-content/uploads/2022/03/JAVS-34.1.pdf> Дата звернення: 01.09.2023.
73. White John. Lionel Tertis: The First Great Virtuoso of the Viola. Woodbridge, Suffolk: Boydell Press. 2006. 456 с.
74. Wood Peter. Vaughan Williams's Adaptations of English Folk Songs. Journal of the Ralph Vaughan Williams Society. Issue 81 June 2021. URL: <https://rvwsociety.com/index-of-journals-articles/>
75. Yôiti Suzuki, Hisashi Takeshima. Equal-loudness-level contours for pure tones. The *Journal of the Acoustical Society of America*. 1 August 2004; 116 (2): 918–933. URL: <https://doi.org/10.1121/1.1763601>