

Розділ 1. □ Section 1.

Актуальні аспекти музичного виконавства Actual Aspects of Music Performing

УДК 780.614.333»16/18»

DOI 10.34064/khnum1-62.01

Удовиченко Микола Миколайович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доцент кафедри оркестрових струнних інструментів,
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: udovichenko.nikola@yahoo.com
ORCID iD: 0000-0002-6297-0104

Шляхи формування концертного репертуару для альту у XVII–XIX ст.

Здійснено спробу висвітлити особливості формування альтового репертуару, яке відбувалося у зв'язку з процесом становлення альту як сольного концертного інструмента. В світлі стрімкого зростання популярності альту у XX столітті і збільшення уваги науковців до сучасної альтової практики потребували переоцінки і попередні етапи розвитку альтового мистецтва. Особливо такий перегляд є актуальним для вітчизняного музикознавства, що тривалий час перебувало в інформаційній ізоляції; отже, залучення нових джерел обумовило доцільність і певну наукову цінність цієї спроби. Метою статті став розгляд процесу формування концертного репертуару для альту у XVII–XIX століттях у контексті становлення альтового виконавства.

На основі аналізу джерельної бази, систематизації та узагальнення його результатів простежено шлях розвитку альтового виконавства

до початку XX століття, від діяльності Г. Телемана, братів Антоніна та Карела Стамиців, І. Хольцбауера, Л. Лебруна, Е. Айхнера, через творчість Ф. А. Гофмайстра (XVIII століття), А. Ролла, Г. Сімта (XIX століття). Наголошено, що вирішальний внесок у перетворення альту з акомпануючого на повноцінний сольний інструмент зробили провідні виконавці, більшість з яких були і композиторами. Позначені сприятливі чинники (поява віртуозів, активізація гастрольної діяльності та музичного бізнесу, розвиток педагогіки, формування сталих виконавських напрямків, шкіль, традиція музикування на альті серед композиторів), що згодом призвели до стрімкого розвитку альтового репертуару у XX столітті.

Ключові слова: альт; альтист; альтовий репертуар; інструментальний; концертний; альтове виконавство; віртуоз; віола д'амур; альтове мистецтво.

Постановка проблеми. Форми концертного виконавства обумовлені конкретними історичними факторами та невід'ємно пов'язані зі ступенем розвитку суспільства. Становлення альту як сольного концертного інструмента, як і формування альтового репертуару, відбувалося досить складним шляхом, що був сповнений драматичними моментами, самовідданістю та наполегливістю багатьох поколінь музикантів. Це становлення тривало, без перебільшення, кілька століть.

Те, що сьогодні, для сучасних музикантів, постає як цілком очевидне, а саме – виключно високий статус альту як інструмента з самобутнім тембром, різноманітним, неповторним і дуже характерним забарвленням звуку, що робить його незамінним і у складі оркестру та ансамблів, і в якості сольного, – є результатом доволі тривалого процесу. Увагу та неабиякий інтерес до альту проявляли багато музикантів – Моцарт і Бах, Мендельсон і Дворжак, Паганіні, В'єтан, Ізаї та багато інших – які протягом життя у власній виконавській, зокрема ансамблевій, практиці обирали саме цей інструмент. Однак згадані музиканти залишили все ж порівняно мало творів для нього. Традиційно вважалося (і навіть зараз існує така точка зору), що альтовий репертуар є дещо обмеженим, що не дозволяє альтистам вести повноцінну концертну діяльність. Щоб довести помилковість подібних поглядів, відомий альтист В. Борисовський та німецький музикозна-

вєць В. Альтман ще в першій третині ХХ ст. зробили спробу систематизувати існуючу літературу для альтя та віоли д'амур, зібравши її у змістовному каталозі, який охоплював період від ХVІІ до ХХ ст. (Altmann, Borissovsy, 1937). На сьогодні список альтових творів значно розширився, а сам інструмент переконливо довів своє право на активне концертне життя. Як наслідок, поживавився інтерес до питань альтового мистецтва і з боку дослідників. У світлі «альтової революції» першої половини ХХ ст. (Городецький, 2019: 2), яка закономірно постає об'єктом уваги сучасних науковців (Городецький, 2019), *потребують нових оцінок і попередні етапи розвитку альтового мистецтва*. Особливо такий перегляд актуальний для вітчизняного музикознавства, що тривалий час перебувало в інформаційній ізоляції; тож залучення раніше недоступних джерел обумовлює його *доцільність і певну наукову цінність*. Тому доречним видається на основі аналізу репертуару для альтя, створеного до ХХ ст., окреслити певну парадигму, за якою він формувався, виявити передумови цього процесу і чинники, що впливали на нього.

Отже, **мета цього дослідження** – аналіз процесу формування концертного репертуару для альтя протягом ХVІІ–ХІХ ст. у контексті становлення альтового виконавства.

Аналіз публікацій за темою. Дослідження потребувало залучення наукових розвідок з різних напрямків музикознавства та виконавського мистецтва. Поруч із загальними працями з історії альтя та альтового мистецтва, які належать провідним зарубіжним вченим – Ф. Цайрінгеру (Zeyringer, 1988), М. Райлі (Riley, 1991); Ш. М. Нельсон (Nelson, 2003), – у статті використані дослідження, що висвітлюють динаміку розвитку окремих інструментальних жанрів: сонати (Карапінка, 2011), концерту (Гаврилець, 2012). Так, вперше в українському музикознавстві Д. Гаврилець (2012) по-етапно розглядає еволюцію жанру альтового концерту від витоків до нинішнього часу: показана динаміка становлення єдиної жанрової традиції у широкому культурно-стильовому контексті; узагальнені окремі спостереження щодо специфіки виконавського мислення альтяста, актуалізовано низку неопублікованих творів, які існують лише у рукописному вигляді в авторських архівах; складено хронологічний показчик,

що формує уявлення про кількісний поступ європейського альтового концерту від XVIII ст. до сучасності.

В якості інформаційних джерел використано і праці, присвячені окремим творам (Кугель, 2009; Glyde, 1986) та персоналіям музикантів (Sciannameo, 2000; Reittererová, 2005). Привертає увагу дослідження М. Кугеля (2009), з огляду на те, що автор, перш за все, підсумовує дуже багатий власний виконавський досвід. Найбільш цінними для нас є думки автора щодо сонат Н. Паганіні та Ф. Шуберта. М. Кугель не тільки висловлює власний погляд на драматургію та інтонаційні особливості цих творів, але й докладно аналізує різноманітні види техніки, пропонує шляхи пошуку найбільш виразних технічних прийомів, методи та форми роботи над виконавською інтерпретацією, які допомагають втіленню композиторського задуму.

Безперечно, найбільш цікавим для аналізу специфіки формування альтового репертуару в розглядуваній нами період лишається згадуваний вище каталог, створений Вільгельмом Альтманом та Вадимом Борисовським (Altmann, Borissovsky, 1937). Його виданню передувала власна публікація В. Альтмана в «Allgemeine Musik-zeitung» («Загальній музичній газеті») з історії альта та альтистів (Altmann, 1929), за обсягом хоча й невелика (дві сторінки), але дуже змістовна – результат попередньої кропіткої роботи вченого, який був не лише одним із найкращих знавців камерної музики в Європі, але й завідував музичним відділом бібліотеки в Берліні й тому добре знався на існуючих виданнях альтових творів. Співпраця з В. Борисовським сприяла значному розширенню переліку творів для альта, що увійшли у «Каталог» 1937 року¹. Ця спільна праця поклала початок ретельному вивченню альтового репертуару та подальшим спробам систематизувати його. Зокрема, таку роботу було здійснено Францем Цайрінгером в його «Literatur für Viola» (Zeyringer, 1963), каталозі, який вчений кілька разів доповнював та перевидавав (1965, 1976, 1985 pp.).

¹ Сам В. Борисовський, до речі, значно збагатив альтовий репертуар за рахунок великої кількості перекладень відомих творів, серед яких видатне місце посідає цикл мініатюр (сцен) з балету «Ромео та Джульєтта» С. Прокоф'єва, який був аранжований із неперевершеною майстерністю і є одним із найчастіше виконуваних сучасними альтистами.

Завдання та методологія дослідження. Різновекторність існуючих на сьогодні напрацювань, що так чи інакше дотичні до нашої теми, потребувала їх ретельного *аналізу, систематизації та узагальнення* набутої інформації. На підставі аналізу маловідомих у вітчизняній музикології наукових джерел, пов'язаних з альтовим виконавством, зроблено спробу *виявити певні чинники*, які сприяли його становленню й розвитку на історичному проміжку від XVII до кінця XIX ст. та обумовили збагачення і розширення альтового репертуару. Для чого були встановлені прізвища тих виконавців і композиторів, які суттєво вплинули на розвиток альтового мистецтва, назви та жанрово-стильові ознаки їхніх творів; розглянуті певні обставини культурного життя суспільства, що сприяли змінам у ставленні до альту, розумінню можливостей цього інструмента та зробили можливим його повноцінне життя на концертній сцені.

Виклад основного матеріалу. Сучасний альт за своїм походженням є найближчим спадкоємцем численного сімейства віол, які панували у виконавській практиці Середньовіччя і Ренесансу (а, значить, і найдавнішим інструментом з усього сучасного скрипкового сімейства), бо найбільш подібний до них з точки зору естетики тембру та конструктивних особливостей. Його дещо «приглушений» тон є досить своєрідним і легко пізнаваним завдяки розширеному і підкресленому діапазону середніх частот (та, відповідно, відносно звуженому діапазону високих). Цей тембр інколи характеризують як «оксамитовий», грудний, за аналогією з тембром жіночого контральта.

Після епохи Ренесансу музичне життя зазнало суттєвих змін, особливо в сфері інструментального виконавства. Зросла кількість інструментальних творів у співвідношенні з вокальними, які домінували у ренесансній добу. Ще у XVI ст. інструментальна музика мало чим відрізнялася від вокальної, за винятком наявності вербального тексту. Якщо за доби Ренесансу превалювали вокальні твори, де інструментальний супровід переважно лише дублював вокальні партії, то поступово, з плином часу, окремі інструменти, технічні можливості яких постійно вдосконалювалися, діставали незалежні від вокальної практики функції, отримуючи власний репертуар і користуючись спеціальним попитом у культурному середовищі. Отже, інструмен-

тальне виконавство почало розвиватися більш самостійно. Поступово змінилися і вимоги до нього, і форми його втілення. Провідне значення колективного мислення, обумовлене домінуванням релігійного світогляду, стало суттєвим чинником, що стимулював відповідні форми спільного музикування. З іншого боку, розвиток системи нотної фіксації не тільки змінював умови взаємодії між музикантами під час колективної творчості, але й ставав поштовхом для подальшого професійного розшарування в музичному середовищі, а точніше, виникнення професійного виконавства, а згодом, і виділення композиторської творчості в окремий і самостійний вид музичної діяльності. В свою чергу, поява професійного музичного виконавства вивела цей вид діяльності на більш високий рівень і підвищила вимоги до інструментарію. Значних технічних удосконалень зазнали такі інструменти, як орган і лютні, особливо помітні зміни відбулися у сімействі віол. Вони були пов'язані зі змінами формату концертних виступів, концертних майданчиків, акустичних умов. Змінився і склад аудиторій. В цій взаємодії різних чинників, тісно переплетених один з одним і взаємообумовлених, нерідко важко (а іноді й неможливо) з'ясувати, що було причиною, а що – наслідком. В залежності від системи координат, у яких відбувається дослідження, точка зору може змінюватись.

Епоха Ренесансу багато зробила для розвитку музичного виконавства, але найбільші зміни все ж-таки відбулися за доби Бароко, яка залишила по собі величезну спадщину в музичній сфері. Цей період відзначився істотним збільшенням кількості суто інструментальних творів. Зміни стосувались і відношення до інструментальної музики, і самого інструментарію – його стрімкий розвиток був тісно пов'язаний з ускладненням інструментальної техніки. З'явилися і швидко розвивалися виконавські школи – однією з таких була мангеймська, очолювана Яном Стамицем.

Проте дуже дивним видається той факт, що альт як один з прямих нащадків домінуючих у той період віол (навіть можна сміливо стверджувати, що за своїми конструктивними особливостями і тембровими ознаками альт є найближчим до віол з усіх сучасних струнно-смичкових інструментів) не має достатнього сольного репертуару доби Бароко. Концерти Г. Телемана, братів Антоніна та Карела Стамиців,

твори І. Хольцбауера, Л. Лебруна, Е. Айхнера та деякі інші – це майже і все, що залишила сучасним альтистам доба Бароко². Тому є, на наш погляд, декілька причин. Однею з основних виступає той факт, що розподіл функцій поміж голосами у дуже різноманітних за складом оркестрах того часу залишав інструментам середнього діапазону роль підтримки та забезпечення гармонічних, або акомпануючих, функцій. Домінуючими в цих фактурах були верхні голоси при збереженні відносно важливої і тому самостійної функції басу. Саме з цієї причини і репертуарна література, присвячена віолам середнього діапазону, була небагатою. Ця доля на початкових етапах становлення альтя як повноправного сольного інструмента була ним, на жаль, успадкована. У порівнянні з альтовим, репертуар доби Бароко для віол низького діапазону, тобто згодом – віолончельний, завдяки більшій самостійності функції басових голосів (про що вже йшлося), все ж є значно чисельнішим і різноманітним.

Важливими факторами, що сприяли подальшому розвитку музичного виконавства, на той час стали посилення обмінів поміж центрами музичної культури і нові технології друку (так званий потоковий друк), які слід відзначити окремо. Ці технологічні зміни дозволили більш повно відображати деталі тексту, вносити більшу конкретику в його фіксацію. Звичайно, це певною мірою обмежило виконавську свободу в питаннях інтерпретації, але, з іншого боку, з'явилась можливість точніше донести композиторський задум.

Цікавим в цьому сенсі є діяльність відомого німецького композитора Франца Антона Гофмайстра (1754–1812). Довгий час його діяльність була пов'язана саме з виданням музичних творів. Наприкінці XVIII ст. він організував у Відні одне з перших музичних видавництв, де публікував твори Моцарта, Гайдна, Клементі, Бетховена. Тому його власні твори для альтя мають для нас особливе значення. Серед них – концерти для альтя з оркестром та низка дуетів для скрипки і альтя. Звернемо увагу на розвинену палітру технічних можливос-

² Шостий Бранденбурзький концерт Й. С. Баха є виключенням з цього переліку з цілої низки причин. Так само, як і альтовий Концерт до мінор І. К. Баха–А. Казадезюса, що, ймовірно, є стилізацією, створеною французьким композитором (Glyde, 1986).

тей, яку демонструють партії альту у цих творах, що дає підставу розглядати їх як повноцінний сольний репертуар.

Названі чинники суттєво вплинули на взаємодію музикантів у складі виконавських колективів, докорінно змінили сам підхід до гри в ансамблях і оркестрах. До того ж, вони сприяли й розвитку композиторських технік. Та більше – подальшому відокремленню композиторської діяльності від виконавської. Окрім того, впровадження у музично-виконавську сферу положень естетичної теорії афектів завдяки її розробці у трактатах Ф. Е. Баха і Й. Кванца (та їх послідовників) позначилося на розумінні виконавцями емоційного змісту музики.

На наступному історичному етапі (XVIII ст.) професійне музичне виконавство поступово звільнюється від домінуючого впливу церкви, яка суттєво гальмувала подальший розвиток професійної діяльності музикантів досить жорсткими умовами праці, відсутністю гнучкості і можливості своєчасно реагувати на вимоги часу й досить швидкі зміни соціальних смаків. Таке відмежування дало в перспективі можливість для виникнення театрів, академій та інших осередків професійної діяльності музикантів. Концертна практика отримала більшу свободу для реалізації власного, лише їй притаманного алгоритму розвитку форм існування.

У XVIII ст. розшарування суспільства викликає попит на домашнє, салонне музикування. З'являються салони заможних впливових осіб, де збираються певні кола людей, об'єднаних спільними інтересами (зазвичай, з приблизно однаковим рівнем фінансових прибутків), обговорюються суспільні питання. Важливою складовою життя салонів виступає музичне виконавство. Особливим попитом користується камерноансамблеве музикування. Завдяки такому попиту виникає безліч творів для найрізноманітніших складів інструментів. Ми не маємо підстав стверджувати, що всі ансамблеві твори були призначені для домашнього або салонного музикування. Але беззаперечним є той факт, що існування музичних салонів в значній мірі сприяло розвитку ансамблевих жанрів. Гостями салонів того часу були і відомі музиканти-виконавці. Солісти-віртуози, яких запрошували на подібні зібрання, виконували переважно власні твори. Але була досить поширена й практика замовляти твори у композиторів. І така практика зна-

чною мірою стимулювала творчу активність останніх. Першим з тих, хто суттєво змінив ставлення до альтя як суто оркестрового інструмента, був Л. ван Бетховен. І хоча творів для альтя соло у Беховена немає (є лише незакінчений дует для альтя та віолончелі, але й він, швидше за все, розрахований на виконавський рівень музикантів-аматорів), функція альтя, рівень складнощів альтювих партій у струнних тріо (Op. 9) і квартетах є свідченням принципово іншого відношення композитора й до місця альтя на концертній сцені, й до можливостей самого інструмента.

Значний внесок у подальше збагачення концертного репертуару для альтя зробив відомий італійський скрипаль і альтист Алессандро Ролла (1757–1841). Свою виконавську та викладацьку діяльність професора Міланської консерваторії у класах скрипки і альтя він успішно поєднував із роботою на посаді диригента театру «Ла Скала». І, до речі, був там першим виконавцем деяких опер Моцарта і Россіні, а також симфоній Бетховена. Більше десяти (відомо про 12) по-справжньому віртуозних концертів для альтя, безліч дуетів за його участю (понад 60), Адажіо і Тема з варіаціями Соль-мажор, Інтродукція та Дивертисмент Фа-мажор, Рондо Соль-мажор, Дивертисмент ре-мінор для альтя у супроводі струнного квартету, чотири сонати для альтя у супроводі різних інструментів (скрипки, баса), шість «Маленьких пасторалей» для альтя соло – безперечно, це дуже значний внесок у альтювий репертуар. На жаль, більшість цих творів ще не видана, не досліджена та вкрай мало виконується. Твори цього італійського композитора з точки зору технічної складності нічим не поступаються аналогічним творам тієї епохи для скрипки. Концерти для альтя за їх стилістичними ознаками сміливо можна віднести вже до класичного типу. В той же час, ансамблеві твори цього автора (дуети) несуть ознаки барокового стилю. Тому найбільш вдалі записи їх виконань відповідають саме бароковим канонам.

Як альтист-соліст, А. Ролла досить значно відрізнявся від більшості альтистів того часу саме блискучою технікою гри, темпераментом та художньою виразністю виконання. Свою активну сольну кар'єру альтиста музикант розпочав у Пармі, де у нього протягом деякого часу брав уроки 14-річний Н. Паганіні.

Алессандро Ролла разом із Крет'єном Юраном (1790–1845) були чи не єдиними виконавцями, які активно концертували у якості альтистів. До речі, Юран виступав не тільки як скрипаль і альтист, але й як виконавець на віолі д'амур, гітарі, органі, фортепіано, що в той час не було рідкістю. До них можна було б сміливо приєднати й Ніколо Паганіні, але відомий скрипаль доволі мало виступав як альтист. Точніше, відомо, що він готував свій виступ у якості альтиста з нагоди придбання чудового інструмента роботи Страдиварі. Паганіні навіть замовив для цього виступу твір Г. Берліозу, чия «Фантастична» симфонія справила на скрипаля дуже сильне враження. На жаль, створений Г. Берліозом «Гарольд в Італії» не відповідав очікуванням віртуоза – там було занадто мало можливостей продемонструвати віртуозні якості виконавця (точніше – їх там не було взагалі) та забагато пауз у сольній партії. Н. Паганіні відмовився від виконання цього твору, але не відмовився від свого бажання виступити в якості альтиста-віртуоза і власноруч написав Сонату для великого альтя. Ця Соната доволі часто виконується сьогодні. Але її художні якості не є беззаперечними. Паганіні виконав твір у своєму концерті в Лондоні 1834 року й більше до нього не повертався (Sciannameo, 2000: 69).

Крім цієї Сонати, Н. Паганіні були написані кілька ансамблевих творів за участю альтя (квартети, в тому числі з гітарою, та ін.). Струнне тріо для альтя, віолончелі та гітари було написано та виконано також у Лондоні 1833 року. Цікаво, що партнерами Паганіні по ансамблю були віолончеліст Ліндлі та Фелікс Мендельсон, який виконав на фортепіано партію гітари. Тогочасна преса («Morning Post», 15.05.1833) відмітила те, що Паганіні грав у не зовсім притаманній йому класичній манері, дуже стримано й академічно (Nelson, 2003: 142). А першим виконавцем «Гарольда» став К. Юран.

Як можна побачити, всі згадані альтюві твори їхні автори писали переважно для власного виконання. Тобто поєднання в одній особі автора і виконавця музичного твору було в традиціях того часу. Так само, як і поєднання виконавської і педагогічної діяльності. У зв'язку з цим, інструментальні (виконавські) фактури, які використовувалися у творах, були досить традиційними і певною мірою обмежувалися стандартами для того часу прийомами гри на інструментах.

У XIX ст. поступово складається тенденція до розмежування композиторської і виконавської творчості та формування нового типу виконавця-інтерпретатора. А композитор, у свою чергу, більше не обмежується традиційними стандартами виконавських технік, а цілком зосереджується на змістовній стороні твору.

Для процесу формування концертного альтового репертуару в цей період важливого значення набувають певні чинники.

1. На початку XIX ст. помітно активізується гастрольна діяльність виконавців, які демонструють досить високий рівень майстерності, з'являється ціла низка яскравих віртуозів, чия досконалість у володінні інструментом викликала неабиякий інтерес аудиторії. Певний вплив на активізацію гастрольних форм музичного виконавства спричинив розвиток засобів комунікації, коли розповсюдження інформації задалегідь формувало підвищену зацікавленість аудиторії в тих регіонах, де очікувалися концерти. Отже, прогрес у сфері комунікації став сприятливою передумовою для активізації концертної, перед усім гастрольної, діяльності. Завдяки йому з'являються і зачатки планування концертних виступів та їх рекламного супроводу, виникає попит на послуги з організації концертів на місцях. Коло людей, причетних до організації та проведення концертів, значно розширюється, виникає необхідність в діяльності імпресарію, потреба у фінансовому плануванні (обґрунтуванні цін на квитки, розрахунку реальних та можливих ризиків, прибутків тощо). Крім того, запрошення на службу до різноманітних громадських (а водночас і культурних) центрів (дворів знаті, салонів) відомих фахівців з інших країн сприяло не тільки становленню національних виконавських шкіл. Виникла потреба і в послугах тих, хто був готовий сприяти належним умовам перебування і праці музикантів на новому місці. Тобто формується низка відносин і структур, появу яких можна розглядати як передумову для створення налагодженого механізму концертно-театрального підприємництва, сучасної «музичної індустрії», де враховуються економічні взаємини.

2. Розвиток професійної освітньої системи, виникнення низки навчальних закладів з висококваліфікованим складом викладачів і відповідними педагогічними вимогами призвели до посилення

конкуренції на концертній сцені. Конкуренція сприяла і розшируванню слухацької аудиторії в залежності від її естетичних уподобань. Естетика окремих виконавців – носіїв певних викладацьких традицій – у взаємодії зі смаками аудиторії сприяла формуванню сталих виконавських напрямків і шкіл з притаманними їм культурою звуковидобування, технічними прийомами, типовими фактурами.

3. З'явилися яскраві солісти-віртуози, кожен з яких привертая увагу особливою неповторною манерою виконання, яскравою індивідуальністю, унікальним арсеналом технічних прийомів. Як правило, вони виступали зі своїми композиціями, написаними з урахуванням найбільш сильних сторін власної виконавської техніки. Кароль Ліпінський, Генріх Венявський, Ніколо Паганіні, Анрі В'єтан, Ежен Ізаї (як і дехто з інших видатних скрипалів) також концертували як альтисти, хоча цей процес і носив епізодичний характер та у цілому не вплинув на ставлення до цього інструмента. Суттєвою складовою виконавської практики видатних віртуозів було мистецтво імпровізації. Наприклад, у різний час і в різних місцях музикантами, що були присутні на концертах Ніколо Паганіні, були записані кілька версій його «Венеціанського карнавалу». Ці версії суттєво різняться між собою, бо Паганіні зазвичай не мав остаточно зафіксованого варіанта виконуваного твору.

Завдяки відомим скрипалям-віртуозам виникли і деякі твори для альтя. Серед них варто відмітити Сонату для альтя і фортепіано А. В'єтана ор. 38 Ми-бемоль Мажор, в якій вдало підкреслені не лише кантиленні можливості альтя, переваги його тембру, але й розкриті технічні можливості цього інструмента³.

4. У процесі формування репертуару для альтя не останню роль відіграв і той факт, що видатні композитори XVIII–XIX ст. нерідко добре володіли цим інструментом і під час музикування надавали перевагу саме альтю. Відомо, що В. А. Моцарт із задоволенням виконував у складі ансамблів альтову партію, Л. Бетховен грав на альті у боннському придворному оркестрі. Ф. Шуберт був альтистом у віденській

³ Історія написання цього твору невідома, невідомо також, чи виконував Сонату сам автор.

Придворній капелі; виконував він альтову партію і у складі струнних квартетів (де грав разом зі своїм батьком та братами); Ф. Мендельсон грав на альті в ансамблях із такими музикантами, як, наприклад, Н. Паганіні та Ф. Давід. Антонін Дворжак взагалі доволі тривалий час працював альтистом: спочатку в невеличкій капелі, яка нараховувала лише 18 виконавців, а з часом – першим альтистом першого у Празі Оперного театру, на посаді якого й залишався близько 10 років.

Аналізуючи процес формування концертного репертуару для альтя протягом XIX ст., не можна оминати увагою постать чеського скрипаля, альтиста і композитора Яна Гануша Сітта (Jan Hanuš Sitt, 1850–1922), відомого також як Ганс Сітт (Hans Sitt). Його батько – скрипковий майстер угорського походження Антон Сітт (в угорській вимові – Шітт), знаний чеський скрипаль, альтист, педагог, композитор і диригент. Сам Ганс Сітт був свого часу авторитетним професором Лейпцігської консерваторії, диригентом Бахівського товариства у Лейпцизі, понад 10 років грав партію альтя у струнному квартеті Бродського й залишив по собі цілу низку творів для альтя. Серед них – Концерт для альтя з оркестром ля-мінор (ор. 68, 1900 р.); Concertstück (Концертна п'єса) соль-мінор для альтя з оркестром (ор. 46, 1892); Цикл із шести п'єс «Albumblätter» («Альбомні листи» ор. 39, 1891); три «Фантастичні п'єси» для альтя та фортепіано (1894); Три п'єси для альтя та фортепіано («Елегія», «Мрії», «Баркарола», ор. 75, 1901); «Романс» соль-мінор для альтя з оркестром (ор. 72, 1900); «Гавот» та «Мазурка» для альтя і фортепіано (ор. 132, 1919) та інші (див. Reittererová, 2005; Riley, 1991: 219).

Ганс Сітт увійшов у історію музики як видатний виконавець-альтист, який чудово розумівся на специфіці цього інструменту. Також ним було створено низку опусів етюдів, що могло бути пов'язано з його викладацькою діяльністю в Лейпцігській консерваторії. Твори Сітта відрізняються щирістю почуттів та багатьма іншими рисами, притаманними музиці романтизму в цілому і німецького зокрема. Хоча вони вочевидь поступаються за своїм художнім рівнем шедеврам видатних композиторів-романтиків, але створені досить якісно з точки зору володіння композиторською технікою, знання можливостей інструмента. Технічний потенціал альтя втілений досить повно, його кантиленні

можливості представлені просто чудово. Використання цілої палітри штрихів, подвійних нот, різноманітних фактур переконливо свідчить про те, що автор орієнтувався саме на концертне виконання цих творів, намагався підкреслити віртуозні та художні можливості цього інструмента, привернути увагу слухачів до беззаперечних переваг альта. Саме тому твори Ганса Сітта сьогодні досить часто виконуються на концертній сцені, а майстерність сучасних солістів сприяє тому, що його творча спадщина гідно оцінюється слухачами. В ракурсі нашого дослідження показовим є той факт, що ці твори були написані саме альтистом-виконавцем. Крім того, без подібних композицій доба Романтизму, зокрема, інструментальна творчість того періоду, не була б представлена слухачеві гідним чином, у всій своїй повноті і розмаїтті проявів.

У другій половині XIX – на початку XX ст. слід відмітити постаті Германа Ріттера, винахідника і популяризатора нових різновидів альта, з яких найбільш відомим був *viola alta* («високий альт»), твори для якого він складав, та Оскара Недбала, альтиста й композитора, фундатора і учасника знаменитого на межі століть Чеського квартету; трохи пізніше, в першій половині XX ст. – Лайонела Тертіса, широко відомого у світі британського альтиста, чия діяльність аранжувальника значною мірою сприяла поповненню альтового репертуару і для якого писали свої твори англійські композитори; одного з найкращих альтистів минулого століття Уільяма Примроуза, для якого створювали музику зокрема Бела Барток, Даріус Мійо, Бенджамін Бріттен; нарешті, й Вадима Борисовського, про співпрацю якого з Вільгельмом Альтманом зі створення історично першого каталогу альтових творів вже йшлося. Саме ці блискучі майстри-виконавці остаточно завершили вихід альта на концертну сцену і визнання його як повноправного сольного інструмента.

Висновки. Отже, творча діяльність таких музикантів XVIII–XIX ст., як Г. Телеман, брати Карел Стамиць та Антонін Стамиць, Франц Антон Гофмайстер, Алессандро Ролла, Крет'єн Юран, Анрі В'єтан, Ганс Сітт та інші, свого часу суттєво змінила подальше ставлення до альта з боку композиторів, інших виконавців та слухачів, значною мірою вплинувши на суспільні смаки й вподобання, що, врешті-решт, сприяло формуванню справжнього інтересу до цього

вельми самотнього інструмента з неповторним тембром і дуже давньою і складною історією.

Таким чином, свій, без перебільшення, вирішальний внесок у перетворення альту з акомпануючого на повноцінний сольний інструмент зробили саме провідні виконавці, більшість з яких (і на цьому варто наголосити особливо) були композиторами. Композиторами, які писали не лише для власного інструмента, можливості якого знали досконало, але і для власного виконання, сприяючи тим самим і виникненню власних виконавських шкіл.

Все це ще раз підкреслює високий рівень альтового виконавства у досліджуваній історичній період. В майбутньому ж, починаючи приблизно з другої третини ХХ ст., вирішальну роль у подальшій долі альту на концертній сцені стануть відігравати власне композитори, що призведе до стрімкого збільшення кількості творів для альту. Не випадково Лайонел Тертіс однієї зі своїх книг дав назву «Попелюшки більш немає!» (*Cinderella no more!*). Дуже символічна та влучна назва.

ЛІТЕРАТУРА

- Гаврилець, Д. Г. (2012). *Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львів: ЛНМА імені М. В. Лисенка.
- Городецький, А. В. (2019). *Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Карапінка, М. З. (2011). *Жанрова парадигма європейської сонати для альту і фортепіано ХVIII–ХХ століть*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Кугель, М. Б. (2009). *Шедевры инструментальной музыки*. (Кн. 1–2). Киев: Международный благотворительный фонд В. Горовица.
- Altmann, W. (1929). Zur Geneschichte der Bratsche und der Bratschisten. *Allgemeine Musik-zeitung*, 56, 971–972.
- Altmann, W., Borissovsky, V. (1937). *Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore*. Wolfenbüttel: Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft.

- Glyde, R. (1986). The J. C. Bach-Casadesus Concerto in C Minor: A Second-Handed Gem. *The Journal of the American Viola Society*, 2 (2), 10–16.
- Nelson, S. M. (2003). *The Violin and Viola: History, Structure, Techniques*. Mineola, New York: Dover Publication.
- Reittererová, V. (2005). Sitt Hans (Hanuš). In Peter Csendes; Helmuth Grössing; Elisabeth Lebensaft (Eds.). *Österreichisches biographisches Lexikon, 1815–1950*. Vol. 12, pp. 308–309. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Riley, M. W. (1991). *The history of the viola*, vol. 2. Ann Arbor, Michigan: Braun-Brumfield.
- Sciannameo, F. (2000). Paganini's Controviola. A Professional Secret? *American String Teacher*, 50 (1), 68–72, <https://doi.org/10.1177/000313130005000112>
- Zeyringer, F. (1963). *Literatur für Viola*. Hartberg, Österreich: Verlag Julius Schönwetter.
- Zeyringer, F. (1988). *Die Viola da Braccio*. Munich: Helter Druck & Verlag.

Mykola Udovychenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

Associate Professor at the Department of Orchestral String Instruments,
postgraduate student at the Department of Interpretation and Music Analysis

e-mail: udovichenko.nikola@yahoo.com

ORCID iD: 0000-0002-6297-0104

Ways of shaping the concert repertoire for the viola in the 17th–19th centuries

Statement of the problem. *In the study, an attempt was made to highlight the process of the viola repertoire shaping, which occurred due to the improvement of the viola as a solo concert instrument. In view of the increasing popularity of the viola in the 20th century and the growth of scholars' attention to modern viola practice, the previous stages of the development of viola art need new evaluations. Such a review and reassessment turned out to be especially relevant for the national musicology, which has been in informational isolation for a long time; therefore, the involvement of little-known sources determined the expediency and certain scientific novelty of this attempt. The purpose of this work was to analyze the*

process of shaping the concert repertoire for the viola during the 17th–19th centuries in the context of the viola performance development. As a result, the factors that contributed to a radical change in attitude towards this instrument on the part of composers, performers and listeners during the selected historical period were identified.

The main sources for making conclusions were the catalogues by V. Borissovsky, and V. Altmann “Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d’amore” (Altmann, Borissovsky, 1937), the researches by D. Havrylets (2012) where for the first time in Ukrainian musicology the evolution the viola concerto as a genre is covered from the origins to the present; and M. Kugel (2009), where his rich performance experience is summarized.

Results and conclusion. *Based on the analysis of the sources, systematization and generalization of its results, the path of the viola performance development is traced up to the beginning of the 20th century, from the work of G. Telemann, brothers Antonin and Carel Stamitz, I. Holzbauer, L. Lebrun, E. Eichner, through the creative work of F. A. Hoffmeister (the 18th century), A. Rolla, H. Sitt (the 19th century). It is emphasized that the leading viola players, most of whom were composers, made a decisive contribution to the transformation of the viola from an accompanying instrument into a full-fledged solo instrument.*

The circumstances of the cultural life of the society, which influenced the change of attitude to the viola, and the following factors of the development of the concert viola repertoire in the 19th century have been marked: the emergence of virtuosos, intensification of touring, music business, development of pedagogy, formation of sustainable performing trends, schools, the tradition of viola playing in the composers environment, etc., which led to the rapid development of the viola repertoire in the 20th century.

Key words: *viola; violist; viola repertoire; instrumental; concert; viola performance; virtuoso; viola d’amour; viola art.*

REFERENCES

- Altmann, W. (1929). Zur Geneschichte der Bratsche und der Bratschisten [On Genetics of the Viola and the Violists]. *Allgemeine Musik-zeitung*, 56, 971–972 [in German].

- Altmann, W., Borissovsky, V. (1937). *Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore [Bibliography for Viola and Viola d'amore]*. Wolfenbüttel: Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft [in German].
- Glyde, R. (1986). The J. C. Bach-Casadesus Concerto in C Minor: A Second-Handed Gem. *The Journal of the American Viola Society*, 2 (2), 10–16 [in English].
- Havrylets, D. H. (2012). *European viola concerto: genesis, evolution, genre models*. (Candidate's diss.). Lviv 'M. V. Lysenko' National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Horodetskyi, A. V. (2019). *European viola art of the first half of the 20th century: performance practice and composers' creativity*. (Candidate's diss.). 'P. I. Tchaikovsky' National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Karapinka, M. Z. (2011). *Genre paradigm of the European sonata for viola and piano of the 18–20 centuries*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Lviv 'M. V. Lysenko' National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Kugel, M. B. (2009). *Masterpieces of instrumental music*. (Books 1–2). Kyiv: Mezhdunarodnyy blagotvoritelnyy fond V. Gorovitsa [V. Horovits's International Charitable Fund] [in Russian].
- Nelson, S. M. (2003). *The Violin and Viola: History, Structure, Techniques*. Mineola, New York: Dover Publication [in English].
- Reittererová, V. (2005). Sitt Hans (Hanus). In Peter Csendes; Helmuth Grössing; Elisabeth Lebensaft (Eds.). *Österreichisches biographisches Lexikon, 1815–1950*. Vol. 12, pp. 308–309. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften [in German].
- Riley, M. W. (1991). *The history of the viola*, vol. 2. Ann Arbor, Michigan: Braun-Brumfield [in English].
- Sciannameo, F. (2000). Paganini's Controviola. A Professional Secret? *American String Teacher*, 50(1), 68–72, <https://doi.org/10.1177/000313130005000112> [in English].
- Zeyringer, F. (1963). *Literatur für Viola [Literature for Viola]*. Hartberg, Österreich: Verlag Julius Schönwetter [in German].
- Zeyringer, F. (1988). *Die Viola da Braccio [The Viola da Braccio]*. Munich: Helter Druck & Verlag [in German].