

**«СОНАТА-ПОЕМА» ДЛЯ АЛЬТА І ФОРТЕПІАНО
ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА:
ДЕЯКІ ПИТАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Проаналізовано аспекти інтерпретації Сонати-поєми для альту і фортепіано сучасного українського композитора Олександра Яковчука.

Ключові слова: українська музика, соната-поєма, О. Яковчук, камерно-інструментальний ансамбль, інтерпретація.

Альт – чудовий струнно-смичковий інструмент з унікальним оксамитовим звучанням був постійним учасником різноманітних камерних ансамблів ще за часів бароко. Проте як сольний інструмент довго залишався поза увагою композиторів. Перші твори для сольного альту з'явилися у творчості композиторів, які володіли мистецтвом гри на цьому інструменті. Так, Карел Стаміц (1745–1801), чех за походженням, керівник Мангеймського оркестру, був концертуючим солістом-альтистом і водночас композитором, що заклав основу альтового репертуару. Талановитим виконавцем-альтистом і композитором був його брат Антонін Стаміц (1766–1831).

В. А. Моцарт почав грати на альті у 23-річному віці, а в 1779 році створив Концертну симфонію для скрипки і альту – твір, що має виняткове значення в історії скрипкового й альтового мистецтва. В. А. Моцарт випередив час, доручивши альту надзвичайно віртуозну партію, яка піднесла цей інструмент до рівня скрипки і зробила його, вперше в історії, повноцінним концертним партнером. Також згадаємо ще один важливий твір австрійського композитора в камерно-інструментальному жанрі – Тріо для кларнета (скрипки), альту і фортепіано *Es-dur*.

У час розквіту музичного романтизму (XIX століття) альт повністю виявив себе як сольний інструмент. Назвемо деякі з нових творів: Фантазія для альту з оркестром І. Гуммеля (1822), Соната *a-moll* для альту і фортепіано Ф. Шуберта (1824), Соната для альту і фортепіано Ф. Мендельсона *c-moll* (1824), двочастинна Соната М. Глінки *a-moll* (1825), що має назву «Незакінчена». У 1843 році Г. Берліоз створив Симфонію «*Гарольд в Італії*», в якій альт є основним сольним інструментом і характеризує головного героя. П'єси Р. Шумана «*Казкові картини*» для фортепіано і альту (1851) були створені саме для повноцінного ансамблю двох інструментів. До

жанру альтової сонати звернувся Й. Брамс – його дві сонати (ор. 120) для кларнета або альту з фортепіано були вперше виконані у 1895 році автором і кларнетистом Р. Мюльфельдом. Ці сонати ввійшли до концертного репертуару альтистів, часто звучать на сцені саме в такому складі, альт і фортепіано в них є рівноправними партнерами, тому вони називаються альтовими.

XX століття прикметне бурхливим розвитком виконавських шкіл в усьому світі. Поява таких віртуозів-альтистів як Л. Тертис, В. Примроуз (Велика Британія), П. Цуккерман (США), Л. Черни (Чехія), В. Борисовський, Ф. Дружинін, Ю. Башмет (Росія) викликала цілу хвилю композиторського інтересу до альту – концертного інструменту. Видатні митці П. Хіндеміт, Б. Барток, Д. Шостакович, Д. Мійо, А. Хачатурян, Б. Мартіну створили альтові композиції непересічної цінності.

Справжній розквіт альтового виконавства спостерігається і в Україні. З'явилася плеяда талановитих українських солістів-альтистів (І. Вакс, З. Дашак, А. Венжега, Ю. Холодов, Б. Щуцький, С. Кулаков, Д. Гаврилець, Р. Денисюк, О. Лагоша, І. Бутрій, А. Тучапець, Я. Венгер) і постало питання про створення українського альтового репертуару.

Видатний український композитор Б. М. Лятошинський дуже цінував альт. В *«Українському квінтеті»* (1942–43), який за його масштабність називають камерною симфонією, центральна роль у розвитку драматургічної лінії надана саме альту. У 1965 році композитор створив дві п'єси для альту і фортепіано – Ноктюрн і Скерцино. Цей міні-цикл, побудований за принципом контрасту, став вагомим здобутком української камерної музики.

«Одним із творів, що кардинально змінив місце альту в українській музиці, є Партита № 1 d-moll М. Скорика (1965). Останню її частину – Речитатив, що є сольним альтовим номером – блискуче виконував А. Венжега» [7, с. 44]. Другим твором, що виокремив альт як сольний концертний інструмент, став Концертний дивертисмент для двох скрипок, альту, віолончелі, контрабаса та фортепіано І. Карабиця (1975), де п'ята частина – *Valse* – сольна альтова п'єса.

Цілу низку творів для альту написано Ю. Іщенком, а саме: три сонати для альту і фортепіано (1983, 1995, 2012), *«Елегія»* для альту і фортепіано (1983), *«Бурлеска»* для скрипки і альту (1993), Маленька партита № 8 та *«Легенда»* для альту соло (2003).

Вагомий внесок у розвиток альтового репертуару зробила Г. Гаврилець, створивши Сонату для альту і фортепіано (1988). Часто

звучить цикл Г. Ляшенка, написаний у 1974 році – «Три п'єси» для альтя і фортепіано (Прелюдія, Арієта, Танок).

Для Міжнародного конкурсу альтистів імені З. Дашака, що проходив у Києві 2004 року, Є. Станкович написав п'єсу для альтя і фортепіано «Гірська легенда». Це – яскраво самобутній твір, що відноситься до тенденції неофольклоризму в українській музиці. «Гірська легенда» існує в двох редакціях: для альтя з фортепіано та для альтя з симфонічним оркестром.

І все ж таки становище альтиста-соліста не можна порівняти з позиціями скрипаля або віолончеліста. І найвагоміша причина – брак репертуару. Тому поява нового твору для альтя є великою та радісною подією для всіх поціновувачів мистецтва гри на альті.

У творчому доробку сучасного українського композитора Олександра Яковчука (народився у 1952 році), автора шести симфоній, двадцяти двох кантат, ораторії «Скіфська пектораль», Літургії святого Іоанна Златоустого, своє яскраве втілення також знайшов камерно-інструментальний жанр.

У 2010 році композитор завершив роботу над сонатною тріадою, до якої ввійшли Соната-поема для альтя і фортепіано, Соната-фантазія для скрипки і фортепіано, Соната-рапсодія для віолончелі та фортепіано. Створення циклу охоплює великий проміжок часу, немов обіймає ціле життя людини-митця – від юнацьких щасливих мрій Альтової сонати крізь вишукану елегантність Сонати-фантазії для скрипки до високої трагедійності віолончельної Сонати-рапсодії.

Соната-поема для альтя і фортепіано О. Яковчука належить до опусів раннього періоду творчості композитора. В цей час з'являється Триптих для мішаного хору *a capella*, «Народна сценка» для квартету дерев'яних духових. У цих творах автор самобутньо перевтілює народні мелодії, неначе дарує їм друге, сценічне життя. Таке звернення до фольклорних джерел у молодого митця не було випадковим: адже для нього, вихідця з Подільського співочого краю, фольклор був природним звуковим середовищем дитячих років.

В українській музиці жанр сонати-поєми для струнних інструментів є доволі рідкісним. Можемо згадати Сонату-поему для скрипки і фортепіано О. Канерштейна (1961) та Сонату-поему для скрипки і фортепіано В. Ільїна (1972).

Задум написання альтового твору виник в автора після прочитання «Слова о полку Ігоревім» – видатної пам'ятки давньої писемності. Поетичність цих рядків, присутній у них дух звияги емоційно вплинули на композитора і дали поштовх для творчих пошуків.

Соната-поема для альту і фортепіано О. Яковчука – одночастинний твір, сповнений юнацького запалу, твір, що полонить слухача натхненністю романтичних образів, був написаний одним подихом, майже блискавично. Вперше Соната прозвучала у 1974 році у Малому залі Київської консерваторії (тепер НМАУ ім. П. І. Чайковського) на концерті з творів молодих композиторів. Виконавцями були: Ігор Горський – альт, студент ІУ курсу, клас доцента Є. І. Лобуренка та автор – студент ІУ курсу композиторського факультету, клас професора А. П. Коломійця. Згодом з'явилась присвята його першому виконавцю – Ігорю Горському.

Соната починається епічним вступом *Moderato* у партії фортепіано. Ці перші акорди кварто-квінтової структури на авторській ремарці *pesante mf*, у низькому регістрі, характеризують дух старовини. Важливим для створення цього образу є темброва особливість звучання фортепіано, пов'язана з просторовим ефектом від розташування акордів на відстані двох октав. У т. 5 схвильованим відлунням цих акордів вступає альт *mf arco*. Цікавою є інтерваліка його руху – стрибок на септиму вниз урівноважується секундами першої октави. Фортепіано продовжує діалог і його наступна репліка стає ритмічно більш напруженою. Альт вступає на затриманому акорді фортепіано з мелодійною лінією, насиченою подвійними нотами та наполегливим рухом. Цей епічний діалог сприймається як епіграф твору.

Фортепіанне соло *Piu mosso* створює враження енергетики руху, яка досягається поступовим ритмічним подрібненням фактури. Контраст вносить Головна тема у партії альту, вона зіткана з коротких мотивів ямбічного спрямування, звучить піднесено, у діапазоні другої октави, це – яскраве, всеперемагаюче *f*. Її тонус настільки сильний, що проникає у фактуру фортепіанної партії і діалогізує з нею. В цей час у фортепіано, у партії лівої руки, звучить поспівка, викладена як *basso ostinato*. Невелика чотиритактова інтермедія у партії фортепіано приводить до повтору Головної теми в обох партіях за принципом канонічної імітації. Цікавою є зв'язуюча тема, що звучить у партії альту, інтонаційно впливаючи з тематизму Головної партії Сонати. Вона має рішучий характер, її висхідний рух невимушено сполучається з *basso ostinato* у низькому регістрі партії фортепіано. Створюється волелюбний, героїчний образ. Партія альту в цьому епізоді є дуже складною в технічному плані: подвійні ноти, швидкий темп. Це – кульмінація розвитку теми.

Тритактовий епізод фортепіанного соло приводить до появи ніжної мелодії Побічної теми, яка є ліричним центром Сонати.

Кантиленна романтична тема *Meno mosso* у тональності *f-moll* вперше звучить у середньому регістрі фортепіано, але за характером викладу сприймається як проникливо-світла, не мінорна. Завдяки пульсуючому остінатному ритму партії лівої руки ця мелодія сповнена живого дихання і тепла. У т. 79 Побічна тема переходить до альту, який своїм, тільки йому властивим тембром, надає ще більшої піднесеності. Тепер Побічна звучить у барві тональності *Des-dur* з невеликим варіаційним розвитком у високому регістрі, схвильовані підголоски у партії фортепіано надають їй особливої виразності. Суворим контрастом до всього попереднього матеріалу є Заклучна партія, побудована за принципом лінейних пластів і близька до теми-епіграфу.

Розробкова частина вражає динамікою внутрішньої боротьби: у ній синтезується тема вступу, Головна і Заклучна партії. Цей розділ починається темою Головної партії, видозміненою ритмічно, гармонічно й інтонаційно. Фортепіанні акорди у низькому регістрі звучать *secco*, нагадуючи епічні акорди вступу, але тепер вони існують у коротких тривалостях – викладені вісімками у витончено-складних ритмах. Розвиток музичного матеріалу здійснюється за принципом фугато, де провідна роль належить альту. З т. 111 у партії альту з'являється протискладення, а з т. 119 основний розвиток переходить до партії фортепіано, альт має ритмізований супровід, викладений квінтами і секстами. Як новий етап розвитку, Головна тема звучить у партії фортепіано у збільшенні, а з т. 135 передається альту, так само у збільшеному вигляді. У фортепіанній партії лівої руки з'являється тема *basso ostinato*, теж у розширеному проведенні.

Здавалося, що зв'язуюча партія репризної частини виглядає досить незвично. Адже, після великої кульмінації у розробці та чотиритактового фортепіанного соло, тема в партії альту, що викладена *pizzicato*, не може звучати достатньо виразно. Проте, насправді, звучить пречудово. Це є однією з таємниць композиторської техніки автора. Зв'язуюча партія має широке за обсягом проведення: у партії альту є *pizzicato, sul ponticello, ordinario* – палітра виконавських засобів дуже різноманітна, а, враховуючи наскрізне *crescendo* в обох партіях, створюється картина невпинного розвитку-руху, який і приводить до кульмінації всього твору, а саме – появи тріумфально-переможної теми Побічної партії.

Побудова репризної частини твору на темі Побічної партії є цілком логічною. Ця тема звучить у партії фортепіано, в основній тональності твору, в *A-dur*, викладена величними октавами на *f*. Побічна партія переходить до альту, який водночас вступає у діалог

з темою Головної партії, виписаною октавами у партії фортепіано. А Заклучна партія, що залишилася структурно майже незмінною, проте динамічно піднялася до рівня тріумфу Побічної партії, приводить до коди.

Ці останні дванадцять тактів Сонати, ритмічно споріднені зі вступом, проте гармонічно більш насичені, звучать на *ff*, партія альтя продовжує єдину з партією фортепіано лінію *crescendo*. Твір закінчується мажорним переможним акордом на *ff* обох учасників ансамблю, символізуючи величний образ славного минулого нашого народу.

Зародки творчих ідей Сонати-поєми знайшли відображення і розвиток у деяких наступних творах композитора, зокрема у симфонічній поємі «Золоті ворота» (епічний характер деяких тем), частково у фортепіанному циклі «Дванадцять прелюдій та фуг», концертній фантазії «Цар Аттіла» для кларнета і фортепіано (комплементарність фактури), Концерті для альтя і симфонічного оркестру.

Соната-поєма для альтя і фортепіано видана в Канаді у 2010 році, до цього розповсюджувалася при допомозі ксерокопіювання, у музикознавчий обіг вводиться уперше. Цей твір включений до репертуару кафедри камерного ансамблю Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

Надежда Яковчук. «Соната-поэма» для альтя и фортепиано Александра Яковчука: некоторые вопросы интерпретации

Рассматриваются некоторые вопросы интерпретации Сонаты для альтя с оркестром Александра Яковчука.

Ключевые слова: украинская музыка, соната-поэма, А. Яковчук, камерно-инструментальный ансамбль, интерпретация.

Jacobchuk N. «Sonata-poem» for viola and piano by Alexander Jacobchuk: some interpretation questions

The article deals with interpretation questions of «Sonata-poem» for viola and piano by Alexander Jacobchuk.

Keywords: Ukrainian music, sonata-poem, A. Jacobchuk, chamber ensemble, interpretation.

Література

1. Понятовський С. История альтяого искусства / С. Понятовский. – М.: Музыка, 1984. – 224 с.
2. Юзефович В. В. Борисовский – основатель советской альтяовой школы / В. Юзефович. – М.: Сов. композитор, 1977. – 161 с.

3. Кулаков С. В. Перлина українського альтового мистецтва (Принципи педагогічної діяльності А. Венжеги / С. В. Кулаков // Наукові записки [Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка] Серія: мистецтвознавство. – Тернопіль: [ТДПУ], 2000. – № 1 (4). – С. 100–103.
 4. Калениченко А. Музична нео- і полістилістика: спроба систематизації / А. Калениченко // Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. статей на пошану докт. мист-ва Л.Ю. пархоменко. – К.: [ІМФЕ ім. М. Рильського], 2005. – Вип. 1. – С. 106–115.
 5. Карапінка М. З. Деякі тенденції розвитку російської альтової сонати 70-х років ХХ століття / М. З. Карапінка // Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика: зб. статей. – Львів: СПОЛОМ, 2011. – С. 178–188. – (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка, вип. 25: виконавське мистецтво).
 6. Карапінка М. З. Камерно-ансамблева альтова соната ХХ століття в жанрово-стильових проєкціях / М. З. Карапінка // Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ: ВДВЦІТ, 2008. – Вип. XII–XIII. – С. 144–150.
 7. Криса О. Б. Альтове мистецтво Києва в контексті європейських традицій: дис. ... канд. мист-ва: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Криса О. Б. – К., 2011. – 213 с.
 8. Криса О. Б. Динаміка становлення альтового репертуару в контексті взаємодії композиторської та виконавської шкіл Києва / О. Б. Криса // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Виконавське музикознавство. – К.: [НМАУ ім. П. І. Чайковського], 2008. – Вип. 77, кн. 14. – С. 100–111.
 9. Криса О. Б. Альтовий концерт київських композиторів у ситуації постмодернізму / О. Б. Криса // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музичне мистецтво: сучасні аспекти, дослідження. – К.: [НМАУ ім. П. І. Чайковського], 2012. – Вип. 99, кн. 3. – С. 269–281. – (Серія: наукова думка молодих).
 10. Криса О. Б. Альтове мистецтво в Україні: виконавство і педагогіка / О. Б. Криса // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музичне виконавство. – К.: [НМАУ ім. П. І. Чайковського], 2004. – Вип. 40, кн. 10. – С. 202–213.
 11. Криса О. Б. Романтична традиція у розвитку альтового виконавства Києва / О. Б. Криса // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Українська та світова музична культура: сучасний погляд: зб. статей. – К.: [НМАУ ім. П. І. Чайковського], 2005. – Вип. 43, кн. 2. – С. 229–235.
-