

Тереховська Марія. Любка Колесса в дзеркалі своєї доби. В цьому році виповнюється 115 років від дня народження Любки Колесси – української піаністки світової слави. Вона вчилася у провідних педагогів Європи: М. Діджелі, Л. Терна, Е. фон Зауера, Е. Д'Альбера. Л. Колесса зробила блискучу концертну кар'єру тривалістю у тридцять років. Географія виступів охоплює всю Європу і деякі країни Америки. В період розквіту вона давала по 150 концертів за рік. Для неї твори писали Н. Нижанківський та С. Борткевич. Відгуки про її виконавський стиль – суперечливі, проте жоден виконавець не може відповідати очікуванням слухацької аудиторії різних країн, естетичні смаки та погляди на фортепіанне виконавство кожної з яких сформувалися автономно.

Ключові слова: Любка Колесса, Нестор Нижанківський, Сергій Борткевич, родина Колесс, історично обгрунтоване інтерпретаторство, виконавське мистецтво.

Terehovska Maria. Lubka Kolessa in the mirror of her time. This year marks 115 years since the birth Lyubko Kolessa – Ukrainian pianist of world fame. She studied at the leading teachers of Europe: M. Didzhelli, L. Terna E. von Zauer and D'Albera E. L. Kolessa made a brilliant concert career of thirty years. Geography of performances covering all of Europe and some countries of America. In the heyday she gave 150 concerts a year. For it is written N. Nyzhankivskyu their works and S. Bortkevych. Reviews of performing style – controversial, but no artist can meet the expectations of the listening audience around the aesthetic tastes and views on piano performing each of which evolved independently.

Key words: Lyubka Kolessa, Nestor Nyzhankivskyi, Sergei Bortkiewicz, family Kolessa, historically reasonable interpretation, performing arts.

Максим Плющенко

ПЕРЕКЛАДЕННЯ ТА ТРАНСКРИПЦІЇ Б. МІХЄЄВА ЯК УНІКАЛЬНИЙ ДОСВІД У ВИКОНАВСТВІ НА НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Актуальність дослідження продиктована поширенням художньої практики перекладень і транскрипцій в сучасній композиторській та виконавській творчості. Особливого значення вони набувають в галузі виконавства на народних інструментах за об'єктивних причин, зокрема, у зв'язку із історичними обставинами відсутності класичного періоду формування оригінального репертуару. Саме класика є базою для формування свідомості, мислення, культури композитора та виконавця.

Актуальність визначає новизну та мету статті. *Новизна* полягає у тому, що дана стаття є першим в українському музикознавстві досвідом системного вивчення транскрипторської творчості відомого українського музиканта Бориса Міхеєва. *Мета* статті – визначити базові критерії та принципи транскрипторської творчості музиканта.

Харківський музикант Борис Олександрович Міхеєв – широко відомий в нашій країні і за її межами як композитор, диригент і видатний український виконавець на чотириструнній домрі. Нині він – професор кафедри народних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, художній керівник та диригент студентського оркестру народних інструментів університету, член Спілки композиторів України. Б. Міхеєв – унікальний приклад рівноцінного дарування в області композиції, виконавства, оркестровки і диригування народним оркестром. Показово, що значну частину його творчості складають не авторські твори для оркестру народних інструментів, а також домри-соло (до речі, створені вперше в світовій практиці), а саме перекладання, як власних опусів, так і музики інших авторів.

«Про багатство та різносторонність виконавського стилю Б. О. Міхеєва можна судити за його творами, численними перекладеннями та аранжуваннями» [2, с. 5] – пише його випускниця Н. Костенко. Дійсно, вся композиторська спадщина Бориса Олександровича складає близько ста тридцяти творів, серед них – майже сорок авторських, які увійшли в концертний репертуар провідних виконавців, а також в обов'язкову програму міжнародних та національних конкурсів. Інша частина представлена жанрами перекладання і транскрипції – всього близько дев'яноста, з них більше тридцяти – перекладання власних опусів, близько шістдесяти – чужих творів, у тому числі сорок п'ять – для оркестру народних інструментів, а також більше десяти – для домри соло та домри з симфонічним оркестром. Найбільшою популярністю у виконавців користуються «Три дива» з опери «Казка про царя Салтана» М. Римського-Корсакова, «Половецькі танці» з опери «Князь Ігор» О. Бородіна, «Три російські пісні для хору та оркестру» С. Рахманінова; з української класики – твори В. Штогаренко, В. Борисова, Д. Клебанова в композиторській інтерпретації Б. Міхеєва.

Поява транскрипцій та перекладень в творчості композиторів часто пов'язана з іменами виконавців, яким присвячується прем'єра цих творів. Так само імпульсом до появи деяких перекладень і транскрипцій послужила творча співпраця харківського музиканта з іншим композитором і виконавцем-баяністом, професором кафедри Харківського університету мистецтв імені І. П. Котляревського – Володимиром Подгорним, який сам є автором цілого ряду творів в цих жанрах. Так, в інтерв'ю з Н. Костенко,

серед своїх улюблених композиторів Б. Міхеєв називає ім'я В. Подгорного: «Все життя я грав і робив переклади творів В. Подгорного. Практично все, що написано цим чудовим музикантом (баянні, оркестрові, вокальні твори) – все мною інструментовано і пущено в життя» [2, с. 68].

Жанри художньої інтерпретації, до яких відносяться перекладання і транскрипції, як відомо, мають тривалу історію. Тут доречним буде коротко нагадати, що перший твір у цьому жанрі з'явився ще у XVI столітті – транскрипція для лютні хорів А. Вілларта [3, с. 8–9]. Пізніше ця галузь творчості тісно збігалася із будь-якою переробкою та використанням музики створених раніше опусів в новій інтерпретації, для іншого тембрового складу тощо. Якщо практика перекладань була досить поширеною протягом значного періоду історії розвитку музичного мистецтва, то галузь транскрипцій – творів із подвійним авторством – отримала справжній розквіт лише в період активного становлення професійної концертно-виконавської культури. Вона, в свою чергу, була пов'язана із удосконаленням музичних інструментів, та, відповідно, техніки гри на них. Пильна увага музикантів до виразових властивостей інструментів призводила до появи не тільки оригінальних творів, а й тих, що перекладалися спеціально для певного складу, у тому числі, для інструментів-соло. Така тенденція є закономірною і для народних інструментів на етапі їх професійного становлення.

В нинішній час цей вид творів нерідко посідає провідне місце у творчості композиторів, особливо тих, хто веде активну виконавську практику. Знаменитий іспанський віолончеліст П. Казальс, виступаючи на захист цього жанру, зазначав: «Я був у числі небагатьох, що захищали транскрипції. Нехтувати ними – велика помилка. У будь-якому творі, незалежно від колориту інструмента, для якого він написаний, превалює музичний зміст. Суто музичний елемент твору є вищим за інструментальний і завжди відіграє головну роль. Якщо це так, то чому ж не робити перекладень для інших інструментів?» [1, с. 172].

Дійсно, перекладання та транскрипція, як область інтерпретації, є потужним стимулом для пізнання художніх властивостей твору-об'єкту, і, таким чином, для творчого осмислення самого явища художньої інтерпретації, її можливостей при переробці оригіналу. Творчість Б. Міхеєва – яскравий тому приклад. Для того, щоб підтвердити цю тезу, розглянемо провідні принципи, а також критерії названої області творчості харківського музиканта, які стають, в цілому, показовими для багатьох інших авторів.

По-перше, музикант мислить ці жанри в нерозривному зв'язку зі змістом твору-об'єкту, який ним ретельно вивчається на всіх рівнях музичної форми. Звідси, *головним художнім принципом* Б. Міхеєва, при створенні

транскрипцій і перекладень, є ретельне і системне вивчення музичного змісту оригіналу, історії його створення, аж до естетики епохи.

З першого принципу впливає *другий* – це прагнення інтерпретатора до усвідомленого тембрового переінтонування оригіналу, який, на думку Б. Міхеєва, може розкрити абсолютно нові для нього художньо-семантичні властивості і, навіть, прозвучати краще саме в новій тембровій версії, ніж у початковій. В якості прикладу наведемо «Концертну фантазію» на російські теми М. Римського-Корсакова (для домри з оркестром народних інструментів), «Половецькі пляски» з опери «Князь Ігор» О. Бородіна (для хору та оркестру народних інструментів), Три російські пісні С. Рахманінова (для хору та оркестру народних інструментів).

Ще одним принципом є ретельний відбір оригіналів для подальшої роботи з ними. Для Б. Міхеєва – це твори музичної класики, які стають художніми орієнтирами для майстерні переробки інтерпретатора. Так, серед європейських композиторів – це Г. Гендель, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, М. Глінка, П. Чайковський, М. Лисенко, С. Прокоф'єв та інші.

Сам харківський музикант виділяє два основних принципи, якими він керується, при відборі творів для перекладень і транскрипцій – це формування концертного, а також навчально-педагогічного репертуару для народних інструментів. Перший принцип демонструють дві групи творів. Одна з них має прихований художній потенціал до тембрового переінтонування для народних інструментів, який містить в музичній мові елементи фольклору у вигляді цитат, стилізацій або вільного перетворення, алюзій, аж до завуальованої національно-фольклорної символіки у програмі твору і виконавській манері. Так, Б. Міхеєв в інтерв'ю, зазначив, що такі твори належать до слов'янської класики (української, російської, білоруської), прямо або побічно пов'язаної з народною музикою: по духу, інтонаціям, по ладогармонічній побудові, формі, у запозиченні різних прийомів музичного розвитку. Тому вона найбільше придатна для перекладання в область народно-інструментальних складів і саме її найчастіше використовують в професійних оркестрах народних інструментів.

Другу групу складають нечисленні твори барокової та віденської класичної музики, зручної для перекладень за темброво-регістровим показником, оскільки вона не має яскраво вираженого інструментального начала, тобто темброво-індивідуалізованого тематизму; інструменти можуть взаємозамінюватися, і ця заміна технологічно не становить великих проблем. Тут виникають проблеми іншого порядку – творчого. В українських народних оркестрах дуже часто виконується зарубіжна класика в перекладаннях і транскрипціях завдяки наявності чотириструнних домр, які, на-

приклад, мають ідентичний стрій зі струнно-смічковими інструментами (скрипками), тому можуть виконувати практично весь класичний репертуар. Розбіжність становлять лише прийоми гри, оскільки їх необхідно трактувати так, щоб вони були найбільш наближені до звучання того штриха, який є характерним для смічкових інструментів. Також, в оркестрі народних інструментів присутні баяни, за словами Б. Міхеєва, «всеїдні інструменти», на яких можна інтерпретувати органну, духову музику, і, хоча вони тембрально не такі багаті, як група духових інструментів, така заміна в перекладенні для народного оркестру можлива. Таким чином поповнюється концертний репертуар оркестру народних інструментів творами віденських класиків (Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена).

Другий принцип, про який йшла мова вище, складають перекладення музичних творів у навчально-методичних цілях для їх адаптації до умов звучання народних інструментів і, тим самим, розкриття в них нового художньо-виразного потенціалу. Доцільно зауважити, що велика кількість з них належить перу композиторів-класиків. Так, Ф. Ліпс говорить про те, що в навчанні музиканта-баяніста не можна обмежуватися оригінальними творами для баяна, оскільки, «<...> формуючи його [баяніста. – М. П.] свідомість, мислення, культуру, неможливо досягти високих результатів без засвоєння класичної музичної спадщини. Саме класика дисциплінує художнє мислення музиканта» [3, с. 6]. Додамо, що це зауваження повною мірою можна віднести і до всіх народних інструментів.

Порівнюючи думки двох музикантів – Б. Міхеєва та Ф. Ліпса – стосовно жанрів художньої інтерпретації, можна відзначити, що останній мислить у схожому напрямку. Так, Ф. Ліпс вважає, що, залежно від художнього рівня перекладень, їх цілей та задач, твори цього жанру можна класифікувати у три групи: це п'єси концертного, педагогічного напрямку та для домашнього музикування [3, с. 30–31]. Як бачимо, музикант говорить ще про один тип репертуару, а саме – твори для домашнього музикування. Звичайно, мова йдеться про сольну гру або невеликі ансамблі. У цьому випадку твори, зазвичай, не настільки перевантажені технічними складнощами, ніж, наприклад, у концертному репертуарі, де цей момент превалює. Стосовно педагогічного репертуару можна сказати, що саме завдяки йому музиканти набувають майстерності, адже він вимагає від виконавця удосконалення навичок гри, більш повного розкриття технічно-виразових можливостей свого інструмента, а також інструмента, для якого був написаний оригінал, і, безумовно, потребує виявлення нових засобів виразності для досягнення найбільш повноцінного у художньому відношенні звучання – в нових темброво-фактурних умовах. Останнє в повній мірі стосується усіх перекладень та

транскрипцій. Особливо це актуально для композитора-інтерпретатора, який береться за перекладення творів. Йому, як нікому, необхідно зрозуміти задум автора оригінального твору, оскільки він, в тій чи іншій мірі, втручається в його текст, певним чином, змінюючи його складові елементи.

Зауважимо, що при навчанні гри на будь-якому інструменті найважливішим питанням стає виразне звуковидобування. Це питання також є основним при вирішенні проблем художньої інтерпретації. Так, М. Лисенко та Б. Міхєєв звертають увагу на те, що під час перекладень «<...> необхідний творчий підхід до прийомів гри, штрихів, аплікатурних прийомів, органічно пов'язаних з динамікою і барвистістю звучання, з метроритмом, а також з технічною зручністю виконання» [4, с. 46].

Як роди художньої інтерпретації – перекладення і транскрипція – ґрунтуються на початковій моделі, у якості якої виступає готовий музичний твір. У випадку з перекладанням – свій чи чужий, у випадку з двоавторською транскрипцією – тільки чужий. У цьому готовому творі об'єктом обробки для перекладання і транскрипції, в першу чергу, виступає фактура як зв'язуючий компонент між композиторською та виконавською версією оригіналу. А оскільки в перекладенні і транскрипції діє принцип «двійників» – музичний текст оригіналу та версії, а також їх виконавська складова, то вдвічі важливішими стають питання звуковидобування на інструментах, які утворюють первинний і новий тембровий склад.

Зупиняючись на цій проблемі в зв'язку з творчістю Б. Міхєєва, зазначимо, що питання звуковидобування в перекладеннях і транскрипціях безпосередньо корелюються із завданнями методичного порядку. Так, на думку Б. Міхєєва, сьогодні недостатньо повно розроблена методика навчання гри на народних інструментах. Додамо, що автор цієї публікації в ході навчання гри на баяні та акордеоні у ВУЗі в якості студента та в музичній школі в якості викладача, в процесі роботи над перекладеннями деяких творів для даних інструментів зіткнувся з тією ж проблемою. Тому цінним видається досвід харківського музиканта саме в області жанрів художньої інтерпретації як таких, метою яких являється збагачення не тільки репертуару, а й художньо-виражальних можливостей самих інструментів народного оркестру. І ці можливості, відкриті авторами транскрипцій і перекладень, можуть бути використані в подальшому при створенні оригінальної музики.

Прийоми звуковидобування на музичних інструментах безпосередньо пов'язані з акустичними закономірностями. Ця галузь особливо близька харківському музиканту як викладачу курсів оркестровки, акустики та диригування. До речі, Б. Міхєєв являється автором методичного посібника «Акустичні закономірності звукоутворення на домрі та їх використання у роботі над

звукovidобуванням» [5], в якому він аргументував зв'язок прийомів звукovidобування на музичних інструментах з їх акустичними закономірностями, розробив систему звукових прийомів гри на чотириструнній домрі, деякі принципи якої можуть бути використані і при гри на інших народних інструментах. Сюди відноситься, зокрема, будова інструменту як джерела звуку.

Звук, як відомо, має дві якості: висоту та забарвлення – тембр. У зв'язку з домрою Б. Міхеєв окрему увагу приділяє точкам видобування звуків на струні, які відповідають, наприклад, середині струни або її краю (біля підставки). Звідси ним робиться висновок, що внаслідок різного звукovidобування на струні змінюється тембр звучання – поблизу середини струни він м'який, співучий, завуальований, у міру ж наближення від середини до краю струни тембр звуку стає повніше, яскравіше, завдяки збагаченню його обертонами, і переходить у різкий, сприймається як шум біля підставки.

Використання в гри на домрі медіатора створює особливий характерний колорит. Велике значення тут мають як форма і матеріал, з якого виготовлений медіатор, так і прийоми його застосування. Б. Міхеєв виділяє два характерні впливи медіатора на струну: удар і щипок. При цьому він зазначає, що щипок має ряд переваг, головною з яких є можливість контролювати вплив на струну. Що стосується удару, крім окремого звуку, його застосування є базою для тремоло (змінні удари) – одного з основних прийомів гри на домрі. Але «на відміну від „змінного удару”, який має конкретну <...> ритмічну організацію, тремоло являє собою довільне чергування змінних ударів, що рівномірно змінюються по частоті» [2, с. 87].

За аналогією зі струнними інструментами питання звукovidобування являються дуже важливими при гри на інших інструментах. Наприклад, у баяна та акордеона важливу роль відіграють такі фактори як способи звукovidобування натискання клавіші (види туше) та її зняття, міхові прийоми і застосування тембрових реєстрів. Завдяки поєднанню вище перерахованих засобів можуть досягатися також більш складні прийоми. Наприклад, струнно-смичкове піцкато на баяні або акордеоні можна досягти за допомогою поєднання туше з міховеденням наступним чином: різке натискання клавіші і одночасний ривок міхом з подальшою зупинкою міховедення без зняття клавіші дає незвичайний відгомін, схожий зі штрихом, який намагалися передати (на відміну від схожого у баяністів штриха стакато, при якому, без особливих зусиль міху, клавіша натискається коротко). Менш складні прийоми також передають аналогічні з іншими інструментами штрихи: акцент здійснюється поєднанням одночасного різкого руху міху з сильним натисканням клавіші (для забезпечення негайного відкриття звукового клапана), причому, посилення цього прийому може забезпечити інший

штрих – сфорцандо. Примітним є те, що акцент можна відтворити і без особливого натиску міху. Так, при плавному русі мелодії перед акцентованою нотою необхідно лише зняти попередній звук, що створить враження акцентування наступного. Подібно удару і щипку медіатора у домри [5, с. 16–17] на баяні можна видобувати звуки двома способами: ведення міху з попередньо натиснутою клавішею (на початку мелодичної лінії) або з плавним натисканням, дає м'яку атаку, або збіг за часом початку міховедення і натискання клавіші, що сприяє більш твердій атаці (для посилення цього ефекту іноді використовують зміну міху на окремий звук). Примітно, що атака звуку у баянів та акордеонів не так впливає на забарвлення (тембр), як у інструментів струнної групи. Вона лише в деяких випадках може створювати ілюзію того чи іншого тембру, подальше ж звучання необхідно контролювати вібрацією, наслідуючи струнно-смичкових, або роблячи згасання подібно фортепіанному звуку або домровому при щипку і т. д.

Можливо, особливою і не менш значною сферою виражальних можливостей баяна та акордеона є міхові прийоми, частково згадані вище. До них відносяться тремоло, різні види рикошету, поштовхи, вібрато та інші. Також слід сказати кілька слів про темброві реєстри. Наявність широкого спектру багатотембрових реєстрів (чотири основних реєстри в чистому вигляді – «фагот», «кларнет», «концертино» та «п'ікколо» – і їх поєднання дають п'ятнадцять варіантів) дає можливість більш глибоко та повноцінно розкрити образну сферу оригінального тексту в його баянному виконанні. Практично всі реєстри, наявні на баяні, можуть бути використані для досягнення певної якості звучання. Так, Ф. Ліпс пропонує наступну їх трактовку [3, с. 102–105]:

– кантилена вимагає м'якої, світлої звучності таких реєстрів, як «кларнет», «баян», «фагот»;

– для урочистих, яскравих розділів твору доцільніше використовувати реєстр «тутті»;

– в епізодах, які потребують легкої віртуозної гри, краще використовувати більш світлі, прозорі поєднання голосів – «баян з п'ікколо», «баян»;

– гротесковий характер найкраще можна передати за допомогою яскравих, колючих звучностей на реєстрах: «гобой», «баян з п'ікколо».

Коротко резюмуючи дані спостереження, а також спираючись на практику перекладень і транскрипцій харківських авторів (Б. Міхєєва зокрема), додамо, що таке розмаїття засобів звуковидобування оркестру народних інструментів є аналогом політембрової палітри симфонічного оркестру. При цьому, народні інструменти, як підтверджують деякі зразки транскрипцій і перекладень,

здатні семантично і колористично (темброво) збагатити оригінальні симфонічні твори, завдяки сформованому особливому образу даного складу.

Також процес перекладання розкриває фантазію його автора і водночас вимагає від нього ґрунтовної теоретичної підготовки, глибокого знання виражальних і технічних можливостей інструментів. Таким чином, серед базових критеріїв та принципів жанрів перекладання і транскрипції, яких дотримується Б. Міхеєв у своїй творчій практиці, можна означити наступні:

1) критерій художності, звернення до високої академічної культури, жанрово-стильового розмаїття музичних зразків, доступності широкому загалу і відповідність духу часу;

2) прагнення дотримуватися тексту першоджерела;

3) майстерність редагування матеріалу (необхідність ретельного вивчення інструментів, їх можливостей, штрихової техніки, динаміки і аплікатури);

4) необхідність приділяти увагу фактурі;

5) перевага чистих незмішаних тембрів.

Мета цих принципів і критеріїв, як зазначив сам музикант, не спотворити первинний художній зміст, щоб звучання було не гірше оригінального.

1. Корредор Х. М. *Беседы с Пабло Казальсом*. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1960. 370 с.
2. Костенко Н. Е. *Борис Александрович Михеев: монография//ХНУИ им. И. П. Котляревского*. Харьков: ТОВ «С.А.М.», 2012. 180 с.
3. Липс Ф. Р. *Об искусстве баянной транскрипции. Теория и практика*. М.: Музыка, 2007. 136 с.
4. Лысенко Н., Михеев Б. *Школа игри на четырехструнной домре*. К.: Муз. Украина, 1989. 252 с.
5. Михеев Б. А. *Акустические закономерности звукообразования на домре и их использование в работе над звукоизвлечением*. Харьков, 1990. 24 с.

Плющенко Максим. Перекладення та транскрипції Б. Міхеєва як унікальний досвід у виконавстві на народних інструментах. Дана публікація є першим досвідом системного вивчення транскрипторської творчості Б. Міхеєва – на прикладі його перекладень та транскрипцій. В ході вивчення музичних зразків визначено базові критерії та принципи, яких дотримується Б. Міхеєв в даних жанрах. Також порушуються питання композиторської та виконавської творчості, їх специфіки для народних інструментів, у зв'язку з чим акцентується увага на можливості поповнення концертного репертуару оркестру народних інструментів, зокрема, творами композиторів-класиків.

Ключові слова: художня інтерпретація, жанри перекладення та транскрипції, жанрові критерії та принципи, народні інструменти, композиторська та виконавська творчість.

Плющенко Максим. Переложения и транскрипции Б. Михеева как уникальный опыт в исполнительстве на народных инструментах. Данная публикация является первым опытом системного изучения транскрипторского творчества Б. Михеева – на примере его переложений и транскрипций. В ходе изучения музыкальных образцов определены базовые критерии и принципы, которых придерживается Б. Михеев в данных жанрах. Также затрагиваются вопросы композиторского и исполнительского творчества, их специфика для народных инструментов, в связи с чем акцентируется внимание на возможности пополнения концертного репертуара оркестра народных инструментов, в частности, произведениями композиторов-классиков.

Ключевые слова: художественная интерпретация, жанры переложения и транскрипции, жанровые критерии и принципы, народные инструменты, композиторское и исполнительское творчество.

Pliushchenko Maksym. Arrangements and transcriptions of B. Mikheev as a unique experience in performing on folk instruments. This publication is the first experience of the transcriptional art systematic study of B. Mikheev. It is considered on the example of B. Mikheev's arrangements and transcriptions. During the study of musical examples, it has been determined the basic criteria and principles guided by B. Mikheev. It has been studied the questions of composer and performing creativity, their specificity for the folk instruments.

Key words: artistic interpretation, genres of arrangement and transcription, genre criteria and principles, folk instruments, composer and performing art.

Галина Косенко

КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА І КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ ОР. 53 В. БІБІКА: АСПЕКТИ АВТОРСЬКОГО ВІДТВОРЕННЯ «ОБРАЗУ» ІНСТРУМЕНТА

Актуальність теми даної статті зумовлена цілим рядом обставин, серед яких головною є особливе значення концертно-віртуозних форм у сучасній практиці суспільного музикування. Ці форми мають давні традиції, але у процесі еволюції музичного мислення набували різних метаморфоз. Це стосується і видової специфіки інструментального концерту, пов'язаної з певними інструментами, зокрема, з альтом. Дослідження цього жанру, у тому числі і у альтовому відтворенні (роботи Б. Асаф'єва [1], К. Білої [2], Д. Гаврильця [3], Л. Гаккеля [4], Л. Мінкіна [6]), показують, що його «матриця» для композиторів сучасності є лише приводом до стильової самореалізації у модусах від «стану душі» до «стану світу» (Є. Назайкінський [7]).