

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Міністерство культури та стратегічних комунікацій України

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

ОЩЕПКОВ МАКСИМ ОЛЕГОВИЧ

УДК 78.08: 780.614.333: [78.071.1 + 78.071.2] (477) (043)

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ
**ТВОРЧА ВЗАЄМОДІЯ КОМПОЗИТОРА І ВИКОНАВЦЯ
НА ПРИКЛАДІ АЛЬТОВИХ ТВОРІВ
ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА**

025 «Музичне мистецтво

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня «доктора мистецтва»

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

М. О. Ощепков

Творчий керівник: кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри струнно-смичкових інструментів Гаврилець Дмитро Григорович

Науковий консультант: кандидат мистецтвознавства, доцент, який не має вченого звання доцента кафедри струнно-смичкових інструментів Городецький Антон Вікторович

Київ – 2025

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	3
ВСТУП	9
РОЗДІЛ I ЄВГЕН СТАНКОВИЧ : ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ, АЛЬТОВИЙ ДОРОБОК. ТВОРЧА ВЗАЄМОДІЯ КОМПОЗИТОРА І ВИКОНАВЦЯ В ІСТОРІЇ АЛЬТОВОГО МИСТЕЦТВА	15
1.1 Творчість Євгена Станковича в контексті вітчизняної музикознавчої думки	15
1.2 Жанрова парадигма альтового доробку Євгена Станковича	20
1.3 Творча взаємодія композитора і виконавця в історії альтового мистецтва	24
Висновки до першого розділу	27
РОЗДІЛ II АЛЬТОВІ ТВОРИ ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА ТА ЇХ ВИКОНАВЦІ	30
2.1 Концерт № 1 для альту з оркестром	30
2.1.1. Історія створення	30
2.1.2 Композиція та драматургія	31
2.1.3 Концертне життя твору у репертуарі Андрія Війтовича, Даніїла Райскіна та Дмитра Гаврильця	35
2.2 «Гірська легенда» альту і фортепіано (або камерного оркестру). Місце твору у репертуарі вітчизняних альтистів	37
2.2.1 Перший міжнародний конкурс альтистів імені Зенона Дашака	37
2.2.2 Композиція і драматургія	38
2.2.3. Загальний огляд відомих записів твору	54
2.3 Симфонія-концерт для альту та симфонічного оркестру № 2	57
2.3.1. Історія створення та подальше концертне життя твору	57
2.3.1. Композиція та драматургія	58
2.4. Камерна симфонія № 15 для сольного альту та камерного оркестру. Творча співпраця Євгена Станковича із НАС «Київська камерата»	61
Висновки до другого розділу	63
ВИСНОВКИ	66
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	74
ДОДАТКИ	85
Додаток № 1. Нотні приклади	85
Додаток № 2. Зображення	88

АНОТАЦІЯ

Ощепков М. О. Творча взаємодія композитора і виконавця на прикладі альтових творів Євгена Станковича – кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Кваліфікаційна наукова праця, наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. Київ, 2025.

Зміст анотації.

Мета наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту – розглянути механізм творчої взаємодії композитора і виконавця в альтових творах Євгена Станковича. Адже саме ця взаємодія виявилася одним із ключових факторів еволюції альтового мистецтва, а зрештою продовжує ним залишатися і сьогодні. Оскільки альт як сольний інструмент довгий час знаходився на маргінесі сольного виконавства і розглядався виключно як оркестровий та ансамблевий інструмент, то більшість композиторів не наважувалися писати для нього сольні твори, маючи сумніви у його потенціалі та найголовніше – у потенціалі самих виконавців. І дуже часто самі виконавці-альтисти мали проявляти ініціативу у спілкуванні з творцями музики – своїм виконавським мистецтвом, а нерідко і прямими зверненнями заохочуючи композиторів до створення нових альтових опусів. Саме так було і у випадку з альтовими творами Є. Станковича.

Перший розділ наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту містить три підрозділи. Розглядається яким чином творчість Є. Станковича представлена в контексті вітчизняної музикознавчої думки, жанрова парадигма альтового доробку композитора і механізм творчої взаємодії композитора і виконавця в історії альтового мистецтва загалом.

Другий розділ складається з чотирьох підрозділів. Він є ключовим і присвячений безпосередньо альтовим творам Є. Станковича, розташованим в хронологічному порядку: Концерту № 1 для альту з оркестром, «Гірській легенді» для альту і фортепіано (або камерного оркестру), Симфонії-концерту для альту і симфонічного оркестру № 2 та Камерній симфонії № 15 для сольного альту та камерного оркестру. Наводяться факти стосовно історії створення опусів, їх подальшого концертного життя, аналізуються особливості композиції та драматургії представлених партитур. Саме у цьому розділі у повній мірі розкривається механізм взаємодії композитора і виконавця в альтових творах Є. Станковича.

Наукова новизна дослідження полягає в наступному:

Вперше у сучасному українському музикознавстві системно розглядається творча взаємодія композитора і виконавця на прикладі альтових творів Є. Станковича із залученням ексклюзивних фактів (безпосередньо від самих виконавців) стосовно історії створення та перших виконань запропонованих для дослідження творів, зокрема Концерту № 1 для альту з оркестром та «Гірської легенди» для альту і фортепіано (або камерного оркестру).

У виконавсько-практичному аспекті віднайдено засоби художнього втілення представлених у дослідженні творів у живому концертному виконанні.

Ключові слова: альт, інструменталізм, композиція, українська музика, виконавство, творчість Євгена Станковича.

SUMMARY

Oshchepkov M. O. Creative interaction between composer and performer on the example of Yevhen Stankovych viola works – Qualifying scientific work in the rights of a manuscript. Scientific substantiation of a creative art project for obtaining the degree of Doctor of Arts in specialty 025 «Musical Art» (field of study 02 «Culture and Arts») – P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. Kyiv, 2025.

Abstract content

The aim. The purpose of the scientific substantiation of the creative art project is to consider the mechanism of creative interaction between composer and performer in Yevhen Stankovych viola works. After all, this interaction was one of the key factors in the evolution of viola art, and ultimately continues to be so today. Since the viola as a solo instrument was on the margins of solo performance for a long time and was considered exclusively as an orchestral and ensemble instrument, most composers did not dare to write solo works for it, having doubts about its potential and, most importantly, about the potential of the viola performers. And very often, the viola performers themselves had to show the initiative in communicating with them – with their performing art, and very often with direct appeals, encouraging composers to create new viola music. This was also the case with the Y. Stankovych viola works.

The first chapter of the research contains three subsections. It examines how the work of Y. Stankovych is presented in the context of Ukrainian musicological researches, the genre paradigm of the composer's viola output and the mechanism of creative interaction between the composer and the performer in the viola art history in general.

The main second section consists of four subsections. It is dedicated directly to the Y. Stankovych viola works arranged in chronological order: Concerto № 1 for viola and orchestra, «The mountain legend» for viola and piano

(or chamber orchestra), Symphony-Concerto for viola and symphony orchestra № 2 and Chamber Symphony № 15 for solo viola and chamber orchestra. Facts are given there is regarding the history of works, their subsequent concert life, the features of the composition and dramaturgy of the presented scores. The mechanism of interaction between the composer and the performer in the Y. Stankovych viola works is fully revealed in this section.

The scientific novelty of the research lies in the following aspects:

For the first time in modern Ukrainian musicology, the creative interaction of the composer and the performer is systematically considered on the example of the Y. Stankovych viola works with the involvement of exclusive facts (directly from the performers themselves) regarding the history of creation and the first performances of the works proposed for the study, in particular Concerto № 1 for viola and orchestra and «The mountain legend» for viola and piano (or chamber orchestra).

In the performance-practical aspect, it has been found the means of artistic embodiment of the presented in our study works in a live concert performance.

Keywords: viola, instrumentalism, composition, Ukrainian music, performance, Yevhen Stankovych works.

Список опублікованих праць

Основний зміст та висновки наукової праці представлені у двох наукових публікаціях (статтях) та тезах у наукових фахових виданнях України:

1. Ощепков М. О. «Гірська легенда» для альту і струнних Є. Станковича : історія, композиція, драматургія / *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : науковий журнал / [ред.-упор. Д. Юник]. Київ : Видавничий центр НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. № 4 (61). С. 108– 120.
2. Ощепков М. О. Альтові концерти Євгена Станковича : взаємодія композитора і виконавця / *Часопис Національної музичної*

академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал / [ред.-упор. Д. Юник]. Київ : Видавничий центр НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. № 4 (65). С. 98–111.

3. Ощепков М. О. Альтові твори Євгена Станковича : співпраця композитора і виконавця / Збірка тез за матеріалами *XXIV Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці» у рамках VII Міжнародного науково-творчого проекту «Сучасне музикознавство та виконавство : від теоретичного дискурсу до виконавської практики»*. Київ, 2025. С. 72–73.

Інформація про апробацію результатів дослідження

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту обговорено на засіданнях кафедри струнно-смічкових інструментів та кафедри теорії музики. Матеріали дослідження викладені в доповідях на міжнародних, всеукраїнських науково-практичних конференціях:

1. Ощепков М. О. «Гірська легенда» для альту і струнних Євгена Станковича : історія, композиція, драматургія : доповідь / *Програма Міжнародної науково-практичної конференції «Феномен струнно-смічкового виконавства у науково-педагогічному і культурно-мистецькому просторі України»* (м. Київ, 15–16. 11. 2023 р.).

2. Ощепков М. О. Жанр альтового концерту у творчості Євгена Станковича : доповідь / *Програма восьмої міжнародної науково-практичної конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях»* (м. Київ, 7–9. 11. 2024 р.).

3. Ощепков М. О. Альтові твори Євгена Станковича : співпраця композитора і виконавця : доповідь / *Програма XXIV Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці»* (м. Київ, 28–30. 03. 2025 р.).

Апробація творчого мистецького проєкту

За темою творчого мистецького проєкту виконано наступні альтові твори Євгена Станковича:

- «Гірська легенда» у версії для альту і фортепіано;
- Симфонія-концерт для альту та симфонічного оркестру (авторське перекладення для альту та фортепіано).

Концерт відбувся 11. 04. 2024-го року в Залі імені академіка О. С. Тимошенка НМАУ імені П. І. Чайковського в рамках творчого мистецького проєкту «Творча взаємодія композитора і виконавця на прикладі альтових творів Євгена Станковича». Солісти: Максим Ощепков – альт, Олександр Свет – альт, Маргарита Архімович – фортепіано;

- Г. Ф. Гендель Сарабанда для скрипки та альту;
- Й. С. Бах Бранденбургський концерт № 6;
- Ф. Шарвенка Соната для альту;
- З. Алмаші «Пісня Сари та її банди: Танго»;
- Є. Станкович «Гірська легенда» у версії для альту і фортепіано.

Творчий мистецький проєкт аспіранта творчої аспірантури Максима Ощепкова «Творча взаємодія композитора і виконавця на прикладі альтових творів Євгена Станковича»

- Є. Станкович Симфонія-концерт для альту та симфонічного оркестру (авторське перекладення для альту і фортепіано);
- Г. Зітт «Albumblätter».

Концерт відбувся 04. 09. 2025-го року в Залі імені академіка О. С. Тимошенка НМАУ імені П. І. Чайковського. Солісти: Максим Ощепков – альт, Данило Крес – фортепіано.

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Музичний твір не може повноцінно існувати виключно у вигляді нотного запису. Справжнє життя йому дає саме виконавець, який озвучує його для широкого загалу. Дуже часто саме виконавець виступає одним із джерел натхнення для композитора, спонукаючи написати твір саме для його інструмента. Особливо важливою ця теза виступає у випадку із сольним альтом. Адже довгий час композитори не бачили у цьому інструменті серйозного потенціалу для реалізації своїх творчих задумів. І саме виконавці, які прагнули довести протилежне, своєю грою надихали композиторів на створення альтової музики.

Майже те саме відбувалося і з Євгеном Станковичем. Звісно, йому щастило на виконавців – у часи, коли він починав свій творчий шлях в Україні склалася потужна виконавсько-інструментальна школа, серед іншого й альтова. Саме тому, маючи таких високопрофесійних перших виконавців своїх сольних альтових творів як Андрій Війтович, Дмитро Гаврилець, Данило Райскін, Олександр Лагоша, Катерина Супрун, Андрій Тучапець він також міг бути впевненим у подальшому успішному концертному житті своїх опусів.

Але яким чином відбувалася їх творча взаємодія? Поки що це питання системно не досліджувалося. Оскільки нам завжди було цікаво дослідити механізм співпраці композитора і виконавця ми вирішили зробити це саме на прикладі альтових творів Євгена Станковича. Тим більше, що майже всі наші герої наразі є доступними та відкритими для спілкування.

Об’єктом дослідження є альтова творчість Євгена Станковича.

Предметом дослідження є творча взаємодія композитора і виконавця.

Мета роботи – розглянути механізм творчої взаємодії композитора і виконавця в альтових творах Євгена Станковича.

Досягнення поставленої мети потребує постановки і вирішення наступних завдань:

1. здійснити загальний огляд досліджень творчості Євгена Станковича у вітчизняному музикознавстві;
2. представити жанрову парадигму альтового доробку Євгена Станковича;
3. загалом розглянути проблему творчої взаємодії композитора і виконавця в історії альтового мистецтва;
4. з'ясувати наявні факти стосовно історії створення і подальших виконань представлених у дослідженні творів;
5. проаналізувати партитури представлених у дослідженні творів.

Методи дослідження. Основними методологічними засадами роботи є наукова об'єктивність і системний підхід у використанні взаємодоповнюючих методів, основними з яких є:

1. історико-біографічний (у дослідженні життєвого та творчого шляху композитора, виконавців, історії створення та виконань альтових опусів тощо);
2. структурного та інтонаційного аналізу (у дослідженні партитур представлених творів);
3. виконавський аналіз (у дослідженні виконавської специфіки представлених творів);
4. компаративний (порівняння різних інтерпретацій тощо).

Джерельно-аналітична база дослідження складається з наукових джерела, які умовно можна поділити на такі групи:

1. монографічні праці на кшталт робіт О. Зінкевич [32, 33] та С. Лісецького [44], присвячені життєвій та творчій біографії

Євгена Станковича;

2. дисертаційні дослідження, присвячені творчості Євгена Станковича, зокрема роботи Т. Дугіної [25], Р. Станкович-Спольської [67] та Є. Сіренко [65];
3. дисертаційні дослідження українських альтистів, у яких розглядаються альтові твори Євгена Станковича, серед яких роботи О. Криси [40], Д. Гаврильця [4], Ю. Дедюлі [17] та М. Удовиченка [75];
4. комплекс наукових джерел, присвячених різноманітним аспектам композиторської творчості Євгена Станковича, прямо не пов'язаних з нашою темою, але необхідних більш повного усвідомлення композиторського стилю, серед яких відзначимо статті І. Коханик [39], А. Луніної [47, 48], Ю. Чекана [79] та дисертації Т. Дугіної [25], О. Колісник [34] тощо;
5. дослідження присвячені проблемі співпраці композитора і виконавця, зокрема в історії альтового виконавства: основні серед них – стаття Д. Гаврильця [6] та дисертація А. Городецького [12];
6. джерела, у яких досліджується історія альтового виконавства, зокрема праця М. Райлі [83].

Матеріали дослідження. У процесі реалізації творчого мистецького проекту було проведено виконавсько-творчу роботу та проаналізовано всі твори Євгена Станковича за участю сольного альтя:

1. Концерт № 1 для альтя з оркестром;
2. «Гірська легенда» для альтя і фортепіано (або камерного оркестру);
3. Симфонія-концерт для альтя і симфонічного оркестру № 2;
4. Камерна симфонія № 15 для сольного альтя та камерного оркестру.

Наукова новизна роботи та особистий внесок здобувача:

1. вперше у сучасному українському музикознавстві системно розглядається творча взаємодія композитора і виконавця на прикладі альтових творів Євгена Станковича;
2. вперше наводяться ексклюзивні факти (безпосередньо від самих виконавців) стосовно історії створення та перших виконань запропонованих для дослідження творів, зокрема Концерту № 1 для альту з оркестром та «Гірської легенди» для альту і фортепіано (або камерного оркестру).

Практичне значення отриманих результатів полягає в збагаченні вітчизняної музикознавчої думки та у можливості використання його матеріалів у навчальних програмах закладів фахової освіти та у виконавській практиці.

Апробація результатів дослідження та програм творчого мистецького проекту. Окремі положення та ідеї дослідження були представлені на трьох міжнародних науково-практичних конференціях.

За темою творчого мистецького проекту презентовано **два сольних концерти**, один з яких було представлено на здобуття освітньо-творчого ступеня «доктора мистецтва»:

Концерт відбувся 11. 04. 2024-го року в Залі імені академіка О. С. Тимошенка НМАУ імені П. І. Чайковського в рамках творчого мистецького проекту «Творча взаємодія композитора і виконавця на прикладі альтових творів Євгена Станковича». Солісти: Максим Ощепков – альт, Олександр Свет – альт, Маргарита Архімович – фортепіано;

- Г. Ф. Гендель Сарабанда для скрипки та альту;
- Й. С. Бах Бранденбургський концерт № 6;
- Ф. Шарвенка Соната для альту;
- З. Алмаші «Пісня Сари та її банди: Танго»;
- Є. Станкович «Гірська легенда» у версії для альту і фортепіано.

**Творчий мистецький проєкт аспіранта творчої аспірантури
Максима Ощепкова «Творча взаємодія композитора і виконавця на
прикладі альтових творів Євгена Станковича»**

- Є. Станкович Симфонія-концерт для альту та симфонічного оркестру (авторське перекладення для альту і фортепіано);
- Г. Зітт «Albumblätter».

Концерт відбувся 04. 09. 2025-го року в Залі імені академіка О. С. Тимошенка НМАУ імені П. І. Чайковського. Солісти: Максим Ощепков – альт, Данило Крес – фортепіано.

Публікації здобувача

Основні положення освітньо-кваліфікаційної роботи викладені у двох одноосібних статтях, що затверджені МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство» та одному фаховому періодичному науковому виданні тез за матеріалами міжнародної науково-практичної конференції (див. с. нашої праці).

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами та змістом творчого мистецького проєкту. Творчий мистецький проєкт і його наукове обґрунтування виконане на кафедрі струнно-смичкових інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського та відповідає темі № 5 «Виконавська творчість в процесі опанування інноваційних процесів сучасної музики» до перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ імені П. І. Чайковського (2020–2025 рр.). Тему творчого мистецького проєкту затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ імені П. І. Чайковського (Наказ 48-А від 27. 03. 2025 протокол № 10).

Структура роботи. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту складається з анотації (українською та англійською мовами), вступу, двох розділів з підрозділами, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг

роботи складає 94 сторінки. Список використаних джерел містить 83 позиції.

РОЗДІЛ І

ЄВГЕН СТАНКОВИЧ : ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ, АЛЬТОВИЙ ДОРОБОК. ТВОРЧА ВЗАЄМОДІЯ КОМПОЗИТОРА І ВИКОНАВЦЯ В ІСТОРІЇ АЛЬТОВОГО МИСТЕЦТВА

1.1 Творчість Євгена Станковича в контексті вітчизняної музикознавчої думки

Євген Станкович серед сучасних українських композиторів є, безумовно, фігурою особливою – живий класик, який вже давно посів почесне місце на вітчизняному композиторському Олімпі, увійшовши до складу зіркових «Трьох С» сучасної української музики, поряд із Мирославом Скориком та Валентином Сильвестровим. Музика Є. Станковича часто виконується на провідних сценах та провідними виконавцями не тільки нашої держави, але і далеко за її межами.

«Який звуковий образ виникає у нашій свідомості при імені “Станкович”? – Звісно, сильні мазки його симфонічної “кисті” – з гіперболізмом засобів та масштабів, з надмірною напругою музичної тканини: поліпластові тутті, *громоподібні* акустичні виверження, які викликають аналогії з буянням стихій. Він перш за все “*станковист*” (чи не правда, яке перегукування змістів: Станкович – станковист!). Але в його музиці є й інше – занурення в *тишу*, у таку дзвінку безмовність, що ніби здається відчутним подих думки», – вичерпно характеризує композиторську творчість її провідна дослідниця О. Зінкевич [32, С. 4–5]¹.

Є. Станкович народився 19-го вересня 1942-го року у місті Свалява на Закарпатті у родині вчителів. Помітивши музичне обдарування десятирічного сина, батько відвів його на навчання до місцевої музичної школи, де він і зробив перші кроки у світ музики як баяніст. Справа настільки захопила хлопця, що вже за 5 років він продовжив навчання в

¹ Курсив автора цитати. Тут і далі переклад іншомовних цитат здійснено автором роботи.

Ужгородському музичному училищі, знову ж таки на баяні (у класі відомого музиканта С. Мартона, який одразу помітив композиторський талант юнака і допоміг йому почати його розвивати), а з другого курсу перевівся на віолончель (клас Й. Базела). Після третього курсу молодого музиканта рекомендували до навчання на композиторському відділі Московського музичного училища, хоча менше ніж за рік, у зв'язку із хворобою Є. Станкович знов повертається до Закарпаття.

Після закінчення Ужгородського музичного училища Є. Станкович вступає на кафедру композиції Львівської державної консерваторії у клас А. Солтиса². Педагогами з інших музичних дисциплін були такі видатні постаті, як С. Людкевич, Р. Сімович, А. Кос-Анатольський, С. Павлишин. Втім, восени 1963 року – через півроку занять, його призвали до армії. Після служби композитор поновив навчання, але вже у Київській державній консерваторії у класі знаменитого Бориса Миколайовича Лятошинського. Саме завдяки впливу Б. Лятошинського і відбулося остаточне визрівання молодого композитора. Навчання у Києві продовжувалося з 1965-го до 1970-го року, але останні 2 роки Є. Станкович був учнем М. Скорика (який тільки починав свою викладацьку діяльність), оскільки у 1968-му році Б. Лятошинського не стало. У якості дипломної роботи ним були представлені кантата «Слово про Леніна» для соліста, хору та симфонічного оркестру та Концерт для віолончелі з оркестром.

У 1970–1976-х роках Є. Станкович працював редактором видавництва «Музична Україна». Незважаючи на певну рутинність, така робота давала колосальний досвід знайомства з великою кількістю партитур, у тому числі сучасної музики, спілкування з широким колом

²Адам Солтис (1890–1968) – композитор, диригент, педагог. Його творче життя було пов'язане зі Львовом, де він, серед іншого, викладав у консерваторії. З його класу вийшли, зокрема, такі відомі українські композитори як Мирослав Скорик, Геннадій Ляшенко та ін.

митців. Перейшовши з 1976-го року на творчу роботу, композитор також займався паралельно і громадською діяльністю. Так, наприклад, з 1978-го до 1988-го року він був заступником голови Спілки композиторів України, у 1990–1993-му та 2005–2010-му роках очолював Спілку, а нині є її почесним співголовою. У 1985-му році був обраний депутатом УРСР. Між іншим, доволі рідкісний випадок успішного поєднання творчої діяльності з громадською роботою.

З 1988-го року почав викладати у Київській консерваторії. Результатом його викладацької діяльності стала поява цілої плеяди молодих композиторів, які вийшли з його класу. Серед них З. Алмаші, Т. Бачул, Ю. Діброва, С. Зажитько, Т. Іваницька, Г. Кузіна, Н. Рожко, Д. Щириця Л. Юріна та ще значний перелік прізвищ, який постійно поповнюється. До цього слід додати, що з 1990-го року Є. Станкович очолив консерваторську кафедру композиції, яка успішно працює та розвивається під його мудрим керівництвом.

Для творчості Є. Станковича характерна широка жанрова палітра – від музично-театральних опусів (3 опери, 6 балетів), музики до драматичних вистав та більше як 100 фільмів і до інструментальних творів, серед яких різноманітні ансамблеві твори, 6 симфоній, 15 камерних симфоній, симфонічні поеми, великі симфонічно-хорові партитури. «Видатний **композитор**³ сучасності Євген Станкович, як уже зазначалося, – митець-універсал, без творів якого неможливо уявити нині українську музичну культуру. Сьогодні немає такої сфери в академічній музиці, у якій би композитор не сказав свого вагомого слова. Більше того, саме твори Є. Станковича формують конфігурацію жанрового простору української музики останніх чотирьох десятиліть, визначають його пріоритетні напрями, відкривають нові й оновлюють відомі, традиційні виміри...», –

³ Виділення жирним шрифтом автора цитованого тексту.

вичерпно характеризує значення творів композитора музикознавець Ю. Чекан [79, с. 154–155].

Не дивно, що подібна практична плідність та успішність композитора вже давно привернула увагу українських музикознавців до його творчого доробку. З цього приводу знову ж таки влучно висловився Ю. Чекан: «Роль і місце Євгена Федоровича Станковича в історії української музичної культури добре усвідомлені у вітчизняному музикознавстві» [79, с. 154]. Зокрема, потрібно відзначити декілька кандидатських дисертацій, присвячених Є. Станковичу. Серед них дисертації Т. Дугіної «Гармонічні аспекти сучасної композиторської техніки: на прикладі симфонічних творів Євгена Станковича («Гармонические аспекты современной композиторской техники: на примере симфонических произведений Евгения Станковича», 1994-й рік) [25]; Р. Станкович-Спольської «“Цвіт папороті” Євгена Станковича: проблема жанру» (2005-й рік) [67]; Є. Сіренко «Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича» (2016-й рік) [65]. Також є дисертації, у яких творчості композитора приділено хоча й не основну увагу, але вона складає значну частину аналітичного матеріалу. Тут необхідно згадати роботи І. Щеголевської «Гармонія як стильовий фактор в творчості українських радянських композиторів 70–80 рр.: Л. Дичко, Є. Станкович, М. Скорик» («Гармония как стилевой фактор в творчестве украинских советских композиторов 70–80-х гг.: Л. Дычко, Е. Станкович, М. Скорик», 1987-й рік) [80], Т. Постоловської «Ліричне в музичному творі як об’єкт семантичного аналізу (на прикладі інструментальних творів Є. Станковича та В. Сильвестрова 70-х–80-х рр.)» (1993-й рік) [62] та І. Татарінцевої «Ліричне в концерті-симфонії 80-х–90-х рр. XX століття (2002-й рік) [70].

Що ж стосується монографічної літератури, присвяченої постаті Є. Станковича, то одним із піонерів у цій сфері став С. Лісецький. У 1987-

му році побачила світ його невеличка, але етапна монографічна брошура «Євген Станкович» [44]. Безумовним лідером вітчизняного «станковичезнавства» є доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії світової музики НМАУ імені П. І. Чайковського О. Зінкевич, яка є автором двох серйозних досліджень – «Симфонічні гіперболи музики Євгена Станковича» («Симфонические гиперболы музыки Евгения Станковича») (1999-й рік) [33] та «Про теперішнє, про минуле розмірковує Євген Станкович у бесідах з Оленою Зінкевич» («О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич») (2007-й рік) [32].

Творчості композитора присвячена велика кількість наукових статей. Серед їх авторів варто відзначити Ю. Чекана та Г. Луніну – учнів О. Зінкевич. Кожен з них має значну кількість статей, присвячених даній темі. Серед знаних українських музикознавців, які також мають публікації стосовно різних проблем творчості Є. Станковича Г. Конькова, О. Корчова, Е. Дзюпина, Я. Драбина та молоде покоління – О. Дейчук, Н. Дійнецька, О. Колесник та ін.

Разом із тим, вищенаведений перелік демонструє очевидну нестачу фундаментальних (на кшталт дисертацій чи монографій) досліджень, присвячених інструментальній музиці композитора, яка становить одну з ключових сфер його доробку, зокрема і її «альтової» складової. Причому у даному аспекті є вкрай важливим погляд саме виконавця-практика, який пропустив досліджувані твори в прямому сенсі «крізь пальці». На сьогоднішній день побачили світ лише декілька саме «практичних» дисертацій українських альтистів, у яких альтовий доробок Є. Станковича все ж таки не знаходиться в епіцентрі уваги дослідників, хоча є доволі вагомою частиною загального. Серед них дисертаційні дослідження О. Криси «Альтове мистецтво Києва у контексті європейських традицій»

(2011-й рік) [40], Д. Гаврильця «Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі» (2012-й рік) [4], Ю. Дедюлі «Твори крупної форми для альту в українській музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: жанрово-стильовий пошук» (2021-й рік) [17] та наукове обґрунтування творчого проєкту М. Удовиченка «Концертні амплуа альту в творчості композиторів ХVІІІ–ХХІ століття (2022-й рік) [75]. До цього переліку також необхідно додати статтю в. о. доцента кафедри струнно-смичкових інструментів НМАУ імені П. І. Чайковського А. Тучапця «Альтова музика Євгена Станковича як феномен творчості композитора» [73], яка хоча є «малою науковою формою», але не менш важливою за своїм значенням.

1.2 Жанрова парадигма альтового доробку Євгена Станковича

Інструментальна музика, безумовно, є однією з двох провідних сфер творчості Є. Станковича поряд із музично-театральними жанрами, хоча потрібно відзначити, що і у цій сфері роль оркестру (тобто інструментального начала) є надзвичайно важливою. І це, на нашу думку, є цілком закономірним явищем. По-перше, слід ще раз нагадати, що композитор закінчив музичне училище як віолончеліст і мабуть не випадково одним із його перших, по-справжньому серйозних творів став Концерт для віолончелі з оркестром. По-друге (і це мабуть основна причина), слід пам'ятати про те, що Є. Станкович є учнем Б. Лятошинського – одного з провідних симфоністів не лише в історії української, а і світової музики ХХ століття.

Є. Станкович перейняв симфонічну естафету від свого видатного вчителя, достойно та абсолютно самодостатньо продовживши цю лінію. Слід зазначити, що далеко не кожен композитор здатен написати симфонію, деякі доволі довго ідуть до цього етапного моменту (І. Брамсу було 43 роки, коли він створив свою першу!). Симфонія, безумовно, є одним із

найскладніших жанрів інструментальної музики, який вимагає від свого творця відповідного визначного масштабу музичного мислення та вміння розподілити його на великих партитурних відстанях.

Інструментальна сфера зберігає свою провідну роль протягом усього творчого шляху композитора. Великі партитури у жанрах симфонії та інструментального концерту представлені 6-ма симфоніями, 15-ма камерними симфоніями, більше ніж 10-ма інструментальними концертами та ще значною кількістю творів. Камерно-інструментальна сфера представлена величезною кількістю різножанрових опусів для різних складів виконавців.

Цікаво, що інтерес до сольного альту у Є. Станковича виник майже на початку 2000-х років. Концерт для альту з оркестром № 1 – його перший опус для цього інструмента, був написаний на зламі століть – у 1999-му році. Майже слідом за ним – у 2003-му році, з'являється «Гірська легенда» у версії для альту і фортепіано. Вже за рік було створено Симфонію-концерт для альту та симфонічного оркестру № 2. Потім, після тривалої перерви у 2018-му році з'являється Камерна симфонія № 15 для альту та камерного оркестру – наразі крайній твір в альтовому доробку композитора.

У наведеному переліку можна простежити дві цікаві тенденції. Перша пов'язана з хронологією – сольний альт зацікавив композитора у доволі зрілому віці. Насправді ситуація є доволі типовою для історії альтового мистецтва, адже композитори часто починали писати для альту досить пізно. В цьому аспекті загальновідомими є, зокрема, альтова версія кларнетових сонат І. Брамса та його кларнетового квінтету, Сюїти для альту соло М. Рegera, Концерт для альту з оркестром Б. Бартока, оркестрової версії «Lachrymae» Б. Бріттена тощо.

Друга тенденція пов'язана з пріоритетністю творів великої форми у жанровій парадигмі альтового доробку Є. Станковича. Причому мова йде не просто про втілення композиторських задумів у жанрі інструментального концерту як такого, а ще й про симфонізацію цього жанру – офіційно з Симфонії-концерту № 2 (на що вказує навіть сама назва), а фактично вже з Альтового концерту № 1, у якому роль оркестру є надзвичайно важливою і який відзначений масштабом композиторського задуму, який значно виходить за межі суто інструментального концерту.

У зв'язку з цим необхідно сказати декілька слів стосовно поглядів Є. Станковича на жанр та форму у своїй творчій роботі. Якщо у даному аспекті ми уважно простежимо процес розвитку світової музичної культури хоча б від барокової доби, то можемо звернути увагу на доволі цікаву деталь – **за великим рахунком поняття «жанр», а особливо поняття «форма» є другорядними по відношенню до самого музичного твору.** Нерідко вони стають просто зручними шаблонами, які дозволяють композиторам «збирати до купи» свої музичні думки. Але справжній геній завжди намагається виходити за межі цього «прокрустового ложа», він створює не лише нові сенси, але й нові форми їх втілення. Є. Станкович не є виключенням – для нього важливо донести до слухача свою ідею у повному обсязі і заради цієї мети він готовий до трансформацій як жанру так і форми. **Таким чином інструментальний концерт і навіть інструментальна мініатюра у його творчості часто сягають симфонічного масштабу художнього задуму.**

На цю особливість у випадку зі скрипковим доробком композитора, вказує музикознавиця Є. Сіренко: «Розглянуті скрипкові твори Є. Станковича вирішені у тому ж збільшеному філософському масштабі, в тому ж вимірі високого художнього звучання, що і його симфонії. В скрипковій музиці немає жодного “полегшеного” щодо змісту твору,

навпаки, тут постають глибина життєвих зрізів, гострота психологічних колізій, безкінечність вічних питань, відкритий трагізм зіткнення духовного і тривіального, особистісного і фатального, божественної чистоти і людської слабкості – всі ці ідейно-сміслові комплекси виступають з тією ж силою та переконливістю, що і в симфоніях композитора» [65, С. 183].

Підтверджують наші думки і слова самого композитора, виголошені ним у листопаді 2015-го року, під час інтерв'ю Є. Сіренко (яке вона включила у свою дисертацію): «... Ще раз підкреслюю, що скільки людей – стільки поглядів на форму, на тембри, на всі ці речі. І саме це розмаїття, з одного боку, цінне для музики, якщо людина сама по собі цінна, і дуже важке, з другого. Так виникають стилі і напрямки. Не через те, що вони повинні бути, а тому, що всі інші роблять те, що сподобалось, коли одна людина зробила» [65, С. 251–252].

І наостанок ще один суттєвий факт щодо альтової творчості Є. Станковича. Український альтист та один із дослідників альтового доробку композитора А. Тучапець звертає нашу увагу на одну важливу деталь: «Сольні альтові твори – особлива сторінка інструментальної музики Є. Станковича, крім того, очевидним постає той факт, що і сам композитор надає їм важливого значення. Про це, зокрема, яскраво свідчать програми двох концертів з нагоди композиторських ювілеїв у 2002–му та 2007–му роках. Так, наприклад, у концерті 2002–го року поряд із відомою “Симфонією Пасторалей для скрипки та симфонічного оркестру” та Сюїтою з балету “Ніч перед Різдвом” також було виконано “Концерт № 1 для альту з оркестром”, а у 2007–му році “Симфонія–концерт для альту з оркестром” прозвучала в один вечір з “Концертом для скрипки з оркестром № 2” та “Симфонією № 3”. Показовим є і те, що “Концерт № 1 для альту з оркестром” хронологічно розташований майже біля витоків цього жанру у творчості композитора, адже він фактично є другим (після раннього “Концерту для віолончелі з оркестром № 1”), який, до того ж, передуює появи

цілої низки подальших визначних концертних опусів композитора у найближчі роки» [73, С. 40].

Аналогічна ситуація виявилася і з «Гірською легендою». Її було виконано на одному з концертів, присвячених святкуванню 75-річчя Є. Станковича, який відбувся у залі Національної академії мистецтв України у 2017-му році. Тоді, з-поміж його творами – «Прадавніми гірськими танцями Верховини» для двох фортепіано, «Українською поемою» для скрипки і фортепіано, «Quasi сонатою № 2» для флейти і фортепіано, знаменитою Камерною симфонією № 3 з сольною флейтою, «Елегією пам'яті Станіслава Людкевича» для струнних, фіналом Камерної симфонії № 7 «Якось у великого Вівальді» та «Фінською колисковою» для двох скрипок і струнних також прозвучала і альтова п'єса композитора. Солістом у «Гірській легенді» виступив альтист Олександр Лагоша у супроводі Національного камерного ансамблю «Київські солісти» під управлінням Володимира Сіренка.

На нашу думку, ювілейний концерт є не просто святковою подією – це завжди свого роду підсумок вже зробленого на даний момент. **І хоча у творчому доробку Є. Станковича, напевно, немає прохідних творів, але цілком очевидно, що альтові твори з-поміж інших вирізняються особливим ступенем репрезентативності та є справжньою квінтесенцією думок та переживань композитора за певний період часу.**

1.3 Творча взаємодія композитора і виконавця в історії альтового мистецтва

Повноцінний розвиток музичного мистецтва є неможливим без постійної взаємодії композиторів – творців музики і виконавців, які ці творіння озвучують. Іноді буває так, що композитор сам є виконавцем свого твору. Зокрема ця практика була поширена до середини XIX століття, коли

відбулося розділення функцій композитора і виконавця у музичній культурі. Зрідка таке трапляється і у наші дні. Незмінним залишається те, що музичний твір повинен звучати, а «звучати» у даному випадку дорівнює «жити». На підтвердження наших слів наведемо думку українського дослідника Д. Гаврильця: «Для сприйняття музичних шедеврів замало просто створити музику, бо в такому випадку вона має шанс надовго залишатися невідомою широкому загалу. Необхідно її донести до слухача, тобто, виконати, і тут на перший план виходить особистість виконавця, музиканта, який і покликаний здійснити цю шляхетну місію» [6, с. 276]. А у випадку коли він грає чужий твір то до певної міри навіть стає його співавтором.

Далі наведемо ще одну цитату українського дослідника історії альтового мистецтва А. Городецького, яка повертає нас безпосередньо до теми нашої роботи: «Варто наголосити, що активна взаємодія у межах ланки “композитор-виконавець” становить один із важливих чинників розвитку академічної музичної культури. Варто наголосити, що у процесі розвитку європейського альтового мистецтва зазначеного періоду, а особливо у справі затвердження альту у царині сольного концертного виконавства, ця взаємодія виявилася визначальною обставиною...» [12, с. 12].

Послідовний розвиток сольного інструментального виконавства неможливий без існування розгалуженого оригінального репертуару для конкретного інструмента і цей репертуар має постійно оновлюватися. Яскравий приклад цієї тези – ситуація, яка склалася у галузі сольного альтового виконавства на початку ХХ століття. Малочисельна на той момент альтова спільнота постала перед нагальною проблемою розширення та осучаснення існуючого сольного альтового репертуару. Але була одна суттєва перешкода – оскільки альт тривалий час перебував у тіні сольного

виконавства протягом попередніх століть, серйозні композитори здебільшого не вірили у його потенціал.

Відтак, основним завданням альтистів-солістів на той час було мотивувати композиторів-сучасників до розширення сольного альтового репертуару, продемонструвати на власному прикладі велику палітру виражальних можливостей альту. Традиційно, у тандемі «композитор-виконавець» головна роль все-таки належала композитору, втім тогочасне альтове мистецтво стало виключенням, коли більше ініціативи спочатку знаходилося в руках виконавців. З-поміж виконавців, які стояли біля витоків якісних зрушень в альтовому мистецтві першої половини ХХ століття згадаємо імена Лайонела Тертіса та Вільяма Прімуоза.

І хоча від того моменту минуло вже більше століття і ситуація кардинально змінилася, все одно у випадку з альтовим мистецтвом у тандемі «композитор-виконавець» першопочатковий імпульс у справі створення нових альтових опусів продовжує надходити саме від виконавців. Адже будь-який композитор хоче, щоб його музика звучала і звучала у якісному виконанні. І зазвичай перед створенням нового альтового опусу відбувається зустріч композитора із «своїм» альтистом на виконавські можливості якого даний опус і розрахований. Саме так відбувалося і у випадку з альтовим доробком Є. Станковича – Концертом № 1 для альту з оркестром, «Гірською легендою», Симфонією-концертом для альту і симфонічного оркестру № 2, Камерною симфонією № 15 для сольного альту та камерного оркестру. За кожним з чотирьох його альтових творів стоїть прізвище конкретного виконавця або навіть декількох, без ініціативи яких даний твір би не з'явився і не мав подальшої концертної історії.

Висновки до першого розділу

Цілком природньо, що творчість Є. Станковича вже давно привернула увагу українських музикознавців. Це в першу чергу дисертації – декілька присвячено безпосередньо його композиторському доробку [25, 67, 65], є роботи, у яких творчості композитора приділено хоча й не основну увагу, але вона складає значну частину аналітичного матеріалу [62, 70, 80]. Що ж стосується монографічної літератури, присвяченої постаті Є. Станковича, то одним із піонерів у цій сфері став С. Лісецький, який у 1987-му році випустив невеличку, але етапну монографічну брошуру «Євген Станкович». Безумовним лідером вітчизняного «станковичезнавства» є доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії світової музики НМАУ імені П. І. Чайковського О. Зінкевич, яка є автором двох серйозних досліджень – «Симфонічні гіперболи музики Євгена Станковича» («Симфонические гиперболы музыки Евгения Станковича») (1999-й рік) та «Про теперішнє, про минуле розмірковує Євген Станкович у бесідах з Оленою Зінкевич» («О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич») (2007-й рік). Також відзначимо, що творчості композитора присвячена велика кількість наукових статей: Е. Дзюпини, Я. Драбини, Г. Конькової, О. Корчової, Г. Луніної, Ю. Чекана та молодого покоління дослідників – О. Дейчук, Н. Дійнецької, О. Колесник та ін.

Стосовно ж досліджень альтового доробку Є. Станковича, то відзначимо лише декілька дисертацій українських альтистів, у яких альтовий доробок Є. Станковича все ж таки не знаходиться в епіцентрі уваги дослідників, хоча є доволі вагомою частиною загального: О. Криси [40], Д. Гаврильця [4], Ю. Дедюлі [17] та наукове обґрунтування творчого проєкту М. Удовиченка [75]. До цього переліку також необхідно додати статтю в. о. доцента кафедри струнно-смічкових інструментів НМАУ імені

П. І. Чайковського А. Тучапця [73] – «малу наукову форму», але не менш важливу за своїм значенням.

Інструментальна сфера зберігає свою провідну роль протягом усього творчого шляху композитора – поряд із музично-театральними жанрами, хоча навіть там роль оркестру (тобто інструментальної складової) є надзвичайно важливою. Великі партитури у жанрах симфонії та інструментального концерту представлені 6-ма симфоніями, 15-ма камерними симфоніями, більше ніж 10-ма інструментальними концертами та ще значною кількістю творів. Камерно-інструментальна сфера представлена величезною кількістю різножанрових опусів для різних складів виконавців.

До сольного альту Є. Станкович звернувся у доволі зрілому віці – майже на початку 2000-х років. Концерт для альту з оркестром № 1 – його перший опус для цього інструмента, був написаний у 1999-му році. У 2003-му році, з'являється «Гірська легенда» у версії для альту і фортепіано. Вже за рік було створено Симфонію-концерт для альту та симфонічного оркестру № 2. У 2018-му році з'являється Камерна симфонія № 15 для альту та камерного оркестру.

У наведеному переліку простежуються дві тенденції. Перша пов'язана з хронологією – сольний альт зацікавив композитора у доволі зрілому віці – типова ситуація для історії альтового мистецтва, адже композитори часто починали писати для альту досить пізно. Друга тенденція пов'язана з пріоритетністю творів великої форми у жанровій парадигмі альтового доробку Є. Станковича, масштабом композиторського задуму, який значно виходить за межі суто інструментального концерту. Ще один суттєвий факт, на який звертає увагу український альтист та один із дослідників альтового доробку композитора А. Тучапець – у програми

двох концертів з нагоди композиторських ювілеїв у 2002-му та 2007-му роках були включені Концерт № 1 для альту з оркестром та Симфонія—концерт для альту з оркестром відповідно.

Аналогічна ситуація і з «Гірською легендою», яку було виконано на одному з концертів, присвячених святкуванню 75-річчя Є. Станковича, у залі Національної академії мистецтв України у 2017-му році. Ювілейний концерт є не просто святковою подією – це завжди свого роду підсумок вже зробленого на даний момент. І тому включення альтових опусів до програм таких концертів свідчить про те, що вони мають важливе значення і для самого композитора.

Роль виконавця у створенні альтових опусів Є. Станковича є надзвичайно важливою. Загалом, у випадку з альтовим мистецтвом у тандемі «композитор-виконавець» першопочатковий імпульс у справі створення нових альтових опусів часто надходить саме від виконавців. Так було в момент становлення альту як сольного інструмента на початку ХХ століття, часто таке трапляється і сьогодні. Зазвичай перед створенням нового альтового опусу відбувається зустріч композитора зі «своїм» альтистом на виконавські можливості якого даний опус і розрахований. Саме так відбувалося і у випадку з альтовим доробком Є. Станковича – Концертом № 1 для альту з оркестром, «Гірською легендою», Симфонією-концертом для альту і симфонічного оркестру № 2, Камерною симфонією № 15 для сольного альту та камерного оркестру. За кожним з чотирьох його альтових творів стоїть прізвище конкретного виконавця або навіть декількох, без ініціативи яких даний твір би не з'явився і не мав подальшої концертної історії.

РОЗДІЛ II

АЛЬТОВІ ТВОРИ ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА ТА ЇХ ВИКОНАВЦІ

2.1 Концерт № 1 для альту з оркестром

2.1.1. Історія створення

Концерт для альту з оркестром № 1 був створений у 1999-му році. Як це часто бувало в історії альтового мистецтва на його написання композитора надихнуло знайомство з конкретним виконавцем – альтистом Андрієм Війтовичем, яке відбулося у 1998-му році. Сьогодні А. Війтович є концертмейстером групи альтів оркестру Королівського оперного театру «Ковент-Гарден», професором Королівського музичного коледжу у Лондоні, має сольні виступи в країнах Європи, Північної та Південної Америки. На той час він мав концерт у Києві, у тоді ще просто Малому залі Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, разом із піаністкою Ольгою Ліфоренко, на якому був присутній і Є. Станкович. Зазначимо, що у програмі були відсутні твори українських композиторів, яких, за словами самого А. Війтовича, він тоді знав погано.

Після концерту Є. Станкович спитав у альтиста чому не було української музики. Цією нагодою не можна було не скористатися. Ось, як про це каже сам А. Війтович:

«Тоді всі закликали його щось написати. І він це зробив. Я його просив: “Євгене Федоровичу! Напишіть твір під мене! Люблю, аби було що пограти, технічно ефектне. Але він створив зовсім інше. То була музика, яка не показує соліста, а розкриває те, що діється в голові композитора. Демонструє цілу якусь картину. То не є власне концерт для альту, а симфонія-концерт, як і зазначено в партитурі...» [9]. Тут варто уточнити, що Симфонією-концертом композитор назвав свій другий альтовий концерт. Але по-суті А. Війтович абсолютно правий, адже симфонічний масштаб мислення є загалом характерною рисою композиторської творчості.

Ще одна цікава ремарка самого виконавця, яка дає влучну характеристику Першому альтовому концерту:

«Пам'ятаю, що коли отримав ноти, – чесно кажучи, був збентежений. Адже заграти концерт Станковича такого плану – непросто. Так, він технічно складний, але у ньому є й серйозніші виконавські труднощі. Я це тільки тепер розумію. Тоді я був молодий. А він, мабуть, писав для мене такого, яким я стану через 20 років. Напевне, думав про те, як я його виконуватиму от тепер. Тож Станкович посідає особливе місце в моєму житті» [9].

Композитор доволі фундаментально підійшов до написання Першого альтового концерту, а загалом – першого сольного альтового твору у своєму доробку. Він деякий час ретельно вивчав все, що було написано до нього з альтових концертів іншими композиторами. У підсумку – у 1999-му році партитура нового твору побачила світ.

2.1.2 Композиція та драматургія

Вельми символічно, що створення Концерту фактично припало на 1999-й рік – момент зламу не просто століття, а цілого тисячоліття. Прямо чи опосередковано, але цілком очевидно, що це вплинуло на художньо-образний зміст твору і показово, що саме з допомогою альтового тембру дану образність було втілено. «Можемо з впевненістю говорити про те, що альт стає символом врівноваженості, виваженості, надійності, фундаментальності, певною мірою навіть художньої консервативності та “голосом мудрості” у музиці ХХ ст.», – у даному контексті ця теза українського дослідника європейського альтового мистецтва А. Городецького може бути співвіднесена і з Концертом № 1 для альту з оркестром Є. Станковича [12, с. 45–46].

Композиційне рішення твору втілено в одночастинній формі – рішення, яке хоча й не є новаторським, але все одно демонструє відхід від певних звичних трафаретів, нешаблонність авторського мислення. Разом із

тим у побудові Концерту простежуються ознаки сонатного алегро, яке можна умовно поділити на експозиційний, розробковий та репризний розділ, а тривалість та змістовно-образна насиченість твору є цілком співставною з інструментальними концертами на декілька частин.

Твір одразу розпочинається з альтового соло. Перші такти є пристрасною альтовою промовою, радше тезою – за влучним висловом А. Тучапця «... “Аз єсмь” ліричного героя» [73, с. 41]. Вона свого роду є квінтесенцією, тематичним зерном з якого «проростає» музика Концерту, умовною темою головної партії. Пунктирні ритми наділяють її рішучим та енергійним характером – герой немов пробиває собі шлях через широкі та дисонантні мелодичні ходи та ускладнені тріолями ритмічні малюнки.

КОНЦЕРТ 130
ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ
(1999) Євген Станкович

$\text{♩} = 72$

Viola

piu f

Piano

6

1 **Largo** $\text{♩} = 44$

a.

pp

Після цієї сольної тези звучить антитеза, але вже в оркестрі, яка представляє зовсім іншу образну сферу – ліричну. Це умовна тема побічної партії, яка представляє абсолютно протилежну ліричну образність – внутрішній світ героя.

6 1 **Largo** $\text{♩} = 44$

Vla. *pp*

Pno. *pp* FLG

11

У репризному розділі дана тема відіграватиме важливу роль, але вже у сольній альтовій партії – як свого роду розгорнутий епілог усього твору.

Vla. *pp*

Pno. *pp*

166 *molto esp.*

35 **Largo** $\text{♩} = 44$ *Molto cantabile, molto espressivo*

Vla. *pp*

Pno. *pp*

351 V-ni

357 V-le

Vla. *pp*

Pno. *pp*

36 *C. ingl.*

Весь подальший розвиток Концерту побудований на розвитку, взаємодії та протиставленні цих двох тематичних тез. До репризного розділу умовна головна тема є основним «будівельним» матеріалом сольної альтової партії. Проаналізувавши партитуру твору ми не надто поділяємо точку зору А. Війтовича, наведену у попередньому підрозділі, що музика Альтового концерту «... не показує соліста, а розкриває те, що діється в голові композитора». Вона звичайно є до певної міри рефлексивною, особливо у ліричних епізодах, але разом із тим у ній надзвичайно яскраво проявлене віртуозне начало, представлене у партії соліста, яка є безумовно домінуючою.

Разом із тим партія оркестру має надзвичайно важливе значення, абсолютно не поступаючись солісту – це не супровід, а повноцінне партнерство. У своїх епізодах великий склад оркестру звучить повно і масштабно, як у найкращих симфонічних творах Є. Станковича. «Тлумачення оркестру в концерті, безумовно, наближується до ролі хору в оперній музиці. Композитор використовує різноманітні техніки письма, зокрема, сонорні пласти, дисонуючі співзвуччя, елементи поліфонії», зазначає харківська дослідниця Ю. Дедюля [16, с. 130–131].

«Цей твір виходить за рамки вказаного жанру: за всіх наявних ознак концертності маємо яскраво виявлений симфонічний розвиток, що є взагалі характерною ознакою творчого стилю автора Концерт № 1 для альту з оркестром Є. Станковича за духом музики, за масштабами її розвитку наближається швидше до жанру симфонічної поеми з яскраво розвиненим і проникливим голосом солюючого альту. Однак таке твердження жодним чином не применшує його ролі, радше навпаки – сольний інструмент демонструє виняткову пластику інтонаційного матеріалу, справжню віртуозність, бурхливу енергію розвитку, а також глибоку емоційність, близьку до сповідальності» [7, с. 121].

2.1.3 Концертне життя твору у репертуарі Андрія Війтовича, Даніїла Райскіна та Дмитра Гаврильця

Що стосується першого виконання, то наразі нам невідомо, коли і де воно відбулося – вочевидь його здійснив А. Війтович. Втім є відомості про одне із знакових виконань цього опусу, яке відбулося на концерті, присвяченому 60-річному ювілею Є. Станковича 20-го вересня 2002-го року на сцені Національної опери України. Солістом виступив запрошений з Голандії альтист Даніїл Райскін у супроводі Національного симфонічного оркестру України під орудою Володимира Сіренка. Д. Райскіна запросив відомий український режисер Сергій Проскурня, який займався організацією цього заходу. Далі трохи прямої мови від самого виконавця:

«Я попросив вислати мені партитуру, але не знав, коли це вчитиму, бо в мене все розписано по дням та тижням. Як завжди, не встигаєш підготувати та вивчити те, що вже заплановано, а тут на тебе звалюється цілий альтовий концерт, і не з простих... Я, чесно кажучи, навіть подумував відмовитись. Халтурити та грати погано я не можу собі дозволити. Але коли я подивився ноти, послухав запис, зрозумів, як не крути, а грати мені це хочеться. Музика дуже сильна, написана складно, але добре. Звичайно, відразу погодився. Причому запис, який мені надіслали, – це суб'єктивне прочитання якогось іншого виконавця. У мене виникла купа своїх ідей. Я розмовляв зі Станковичем по телефону, якісь речі пропонував, питав. І потім, як ви знаєте, організація будь-яких культурних проєктів зовсім не проста, в Україні, зокрема. Все було дуже складно і до останнього висіло у повітрі.

Але я приїхав. Відразу з аеропорту на репетицію. Я дуже радий тому, що познайомився із Євгеном Станковичем. Це чудова людина, дуже відкрита і чесна» [42].

Зазначимо, що на цьому співпраця Є. Станковича з Д. Райскіним не завершилася і мала продовження, адже Д. Райскін попросив композитора написати ще один альтовий концерт – вже для нього, що вилилося у створення Симфонії-концерту для альту з оркестром у 2004-му році, більш відомого як Другий альтовий концерт. Але детальніше про це – згодом.

Варто згадати, що Концерт для альту з оркестром № 1 прозвучав ще на одному з ювілейних заходів композитора, цього разу через 15 років, на святкуванні 75-річчя Є. Станковича. Цього разу у якості соліста виступив А. Війтович разом із Національним симфонічним оркестром України під управлінням В. Сіренка на сцені Великого залу нашої Академії.

Що ж стосується інших пам'ятних виконань та виконавців Концерту для альту з оркестром № 1, то у даному контексті варто згадати Дмитра Гаврильця – відомого українського альтиста, професора класу альту нашої Академії, багаторічного завідуючого кафедрою струнно-смічкових інструментів НМАУ імені П.І. Чайковського (2006–2020), арт-директора Міжнародного конкурсу альтистів імені Зенона Дашака. Він, фактично, також стояв біля витоків Першого концерту, адже саме до нього звертався Є. Станкович за порадами щодо прикладів альтових творів концертного жанру та за нотним матеріалом, коли тільки планував писати твір. Згодом, Д. Гаврилець також неодноразово виконував цей твір з оркестром на провідних українських сценах – у Києві, Львові та Харкові. Найбільш визначне виконання відбулося у Києві у 2004-му році на концерті-відкритті Міжнародного конкурсу альтистів імені Зенона Дашака – у Колонному залі імені М. В. Лисенка з Національним симфонічним оркестром України під орудою Віктора Плоскіни.

Також у 2008-му році він видав свою власну редакцію сольної партії твору у збірці «Три концерти для альту з оркестром», куди також увійшли

Альтові концерти Ярослава Верещагіна та Анни Гаврилець. Нотному тексту Концерту Є. Станковича у цій збірці передуює невеличка передмова – музикознавчий нарис, здійснений Д. Гаврильцем. У цьому контексті також доречно буде згадати, що музикознавчий аналіз твору міститься у дисертаційному дослідженні Д. Гаврильця «Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція та жанрові моделі» 2012-го року.

2.2 «Гірська легенда» альта і фортепіано (або камерного оркестру). Місце твору у репертуарі вітчизняних альтистів

2.2.1 Перший міжнародний конкурс альтистів імені Зенона Дашака

«Гірська легенда» Є. Станковича побачила світ у 2003-му році. Твір був написаний у якості обов'язкової п'єси для Міжнародного конкурсу альтистів імені Зенона Дашака⁴, який відбувся у Києві наступного року. Непересічна подія, справжнє свято альтової музики, яке зібрало 42 учасники з п'яти країн – України, Росії, Білорусії, Молдови та Китаю. Ініціатором проведення конкурсу, його арт-директором став учень З. Дашака, провідний український альтист, педагог, який і нині є професором класу альта кафедри струнно-смічкових інструментів – Дмитро Гаврилець.

Цікавий відгук щодо цієї події залишила музикознавиця О. Чекан. Для нас важливо, що в ньому також є згадка і про «Гірську легенду» (яку вона називає «Гірською мелодією»): «Не помилюся, якщо скажу; для юних виконавців київський конкурс альтистів стане важливою сходинкою до майстерності. Кращі з них, що брали участь у заключному концерті, довели: альт – таки справді сольний інструмент. Сміливий, рішучий, владний,

⁴ Зенон Олексійович Дашак (1928–1993) – український альтист, педагог. З 1954-го до 1965-го року працював у Київській державній консерваторії (доцент, завідувач кафедрою струнно-смічкових інструментів, проректор з наукової та навчальної роботи). Ректор та професор класу альта Львівської державної консерваторії (1965–1991). Серед його учнів, зокрема, А. Венжега, Д. Гаврилець, Ю. Далецький, Ю. Женчур, Ю. Холодов, Ю. Золотаренко, Б. Щуцький.

здатний підкорити слухача. В заключному концерті під смичком Ольги Жмаєвої порвалася струна – і зал терпляче очікував, коли поставлять нову; звучала «Гірська мелодія» Євгена Станковича...» [78]. Доволі символічний випадок.

У своїй початковій версії «Гірська легенда» була написана для альту і фортепіано, але вже за два роки композитор представив версію твору для альту і струнного оркестру. Приводом для створення цієї версії стала знову ж таки визначна мистецька подія – Другий міжнародний музичний фестиваль «Kyiv Festival 2005, а саме концерт, який відбувся 31-го березня у рамках «Днів співпраці» між лондонською «Guildhall School of Music and Drama» та Національною музичною академією України імені П. І. Чайковського у великому залі Академії. Партію сольного альту виконав Андрій Тучапець (на той час асистент-стажист кафедри струнно-смичкових інструментів академії)⁵ у супроводі Державного камерного ансамблю «Київські солісти» під орудою Богодара Которовича.

Від того часу «Гірська легенда» існує паралельно у двох версіях, які абсолютно не відрізняються між собою за формою та не мають принципової драматургічної різниці. У навчальному процесі, через зрозумілі причини, частіше можна почути фортепіанну версію твору, у концертному здебільшого виконується оркестрова. Звісно, оркестрова версія вигідно вирізняється більшою масштабністю та розмаїттям оркестрових фарб, що зрештою знову ж таки доводить, що оркестровий масштаб це рідна стихія Є. Станковича, що «проривається» навіть у подібні малі форми.

2.2.2 Композиція і драматургія

Одночастинна композиція «Гірської легенди» займає трохи менше 6 хвилин реального звучання. Умови конкурсу 3. Дашака, регламентом

⁵ Нині Андрій Тучапець є в. о. доцента кафедри струнно-смичкових інструментів НМАУ імені П. І. Чайковського.

якого не в останню чергу була продиктована подібна компактність, вочевидь також передбачали, щоб з допомогою обов'язкового твору учасник міг продемонструвати максимум своїх можливостей навіть за такий невеликий часовий проміжок. І задля втілення цієї мети геній Є. Станковича спромігся вкласти у подібну мініатюрну форму значний за своїм масштабом художній задум.

Проста тричастинна репризна форма, в якій втілено композицію твору, стала, безумовно, найбільш прийнятним трафаретом для вирішення поставленого завдання, адже вона містить значний потенціал для роботи з тематизмом – його презентації, його розвитку та його переосмислення у результаті цього розвитку. У даному випадку також очевидно є паралель з формою сонатного алегро: експозиція, розробка, реприза – експонування, розроблення та повтор експозиції, яка пройшла через усі перипетії розробки. Як би там не було ця форма є знаковою для Станковича-симфоніста. **І на нашу думку ця паралель не є випадковою – це яскрава практична ілюстрація того, що таке симфонічне мислення і яким чином воно реалізується на практиці.**

Перший розділ – зав'язка музичного дійства, займає 24 такти партитури. Появі пісенної теми у низькому регістрі сольного альту у 8-му такті (*«Molto cantabile. Espressivo»*) передуює оркестровий вступ танцювального характеру. Перший розділ, фактично, є періодом, який складається з двох речень. Середній розділ (такти 25–42) є осередком нестабільності, за характером музичної мови контрастує з першим (на зміну кантилені у альтову партію приходять поривчасті віртуозні пасажі, «пориви» дедалі міцнішають). У третьому – репризному розділі, у сольного альту знову звучить тема з першого, але в іншій тональності – *«g-moll* (у першому *«a-moll»*), цього разу у верхньому регістрі, подвійними нотами і

у нюансі «*fff*» – справжня кульмінація. Завершується п'єса невеличкою кодою («*Meno mosso*»), заснованою на матеріалі головної теми.

Декілька слів необхідно сказати з приводу походження назви твору. В першу чергу вона була продиктована особливостями його музичної мови, в основу якої було покладено карпатський, зокрема гуцульський фольклор. І в даному випадку доречно було б ще раз нагадати той важливий факт, що твір був написаний у якості обов'язкового для конкурсу і що є особливо важливим – **для міжнародного конкурсу**. Тобто, крім того, що з допомогою «Гірської легенди» молоді виконавці мали продемонструвати свою виконавську майстерність, **твір сам по собі мав презентувати Україну для всієї міжнародної творчої спільноти, яка була представлена на конкурсі**. А оскільки Карпатські гори, безумовно, є одним із символів, однією з туристичних візитівок нашої країни, то у даному випадку простежується цілком влучний маркетинговий хід.

Також у назві твору, за нашим припущенням, міститься певний натяк і на винуватця події – З. Дашака (який народився у карпатському містечку Стрий), та мабуть зрештою і на самого Є. Станковича, дитинство та юність якого також пов'язані з Карпатами. Крім того, виникають певні, хоча й зовсім віддалені паралелі ще з однією «легендою», щоправда в історії скрипкового виконавства – відомою скрипковою п'єсою Генріка Венявського «Легенда», яка також існує у двох версіях – для скрипки і фортепіано та для скрипки з оркестром і стала особливим, знаковим твором у його композиторському доробку, свого роду музичним символом видатного скрипаля-віртуоза, який звучав навіть на його похоронах⁶.

⁶ Відомо, що «Легенда» була створена Г. Венявським у 1859 році у Лондоні і стала музичним освідченням у коханні його майбутній дружині – аристократці з заможної родини Ізабеллі Хемптон.

Загалом, необхідно відзначити, що у даному випадку ми маємо справу з програмністю, хоча й прихованою, зосередженою виключно у назві. Виявляється, що це зовсім не одиничний випадок у творчості Є. Станковича. Є. Сіренко щодо цього зазначає: «Ледь не в кожному з-поміж проаналізованих нами творів, незалежно від того, чи мають вони спеціальну назву, міститься певна внутрішня програма: в одних випадках – більш прихована, в інших – достатньо відверта. Але майже завжди відчувається певний архетиповий життєвий сценарій, базовий філософський сюжет, який обов'язково “зчитується” свідомістю при прослуховуванні та стає очевидним при детальному розгляді» [65, С. 183]⁷.

Так історично склалося, що творчість будь-якого серйозного композитора більшою або меншою мірою пов'язана з фольклором тієї країни, яку він представляє. По-справжньому яскраво ця тенденція почала проявлятися в епоху романтизму – фактично з початку ХІХ століття. У термінологічному арсеналі музикознавчих досліджень, які охоплюють час від початку зазначеного періоду, все частіше зустрічається поняття «національна композиторська школа», спільним знаменником для якої насамперед стає фольклор тієї країни, яку представляє певна група композиторів. Українська дослідниця В. Данилець з цього приводу зазначає: «Аналіз національних композиторських шкіл Європи вказує на важливу формотворчу роль фольклору, який відіграє вагому семантичну та художньо-естетичну функцію в творчості видатних митців, будучи унікальним явищем, що містить в собі глибинні духовні, інтелектуальні та емоційні форми сприйняття народом навколишнього світу» [15, С. 22].

⁷ В аналітичну частину дисертації Є. Сіренко увійшла значна кількість знакових скрипкових творів композитора, а саме: Триптих «На Верховині» для скрипки і фортепіано; «Присвячення» для скрипки і фортепіано; «Епілоги» для скрипки, віолончелі та фортепіано; «Sonata piccola» для скрипки і фортепіано; «Поєма-концерт» та Концерт для скрипки з оркестром № 2; «Симфонія пасторалей», Камерна симфонія № 7 та «Дотик Янгола».

І хоча процес формування національних композиторських шкіл Європи розпочався ще за часів Відродження, лише у романтиків словосполучення «національний дух» набуло свого справжнього сенсу. Саме у XIX столітті на міжнародну музичну арену виходять такі школи як польська (Ф. Шопен), угорська (засновник – Ф. Ліст), чеська (Б. Сметана, А. Дворжак), норвезька (Е. Гріг), російська (М. Глінка, композиторів-кучкісти), іспанська (І. Альбеніс, Е. Гранадос, М. де Фалья) і звичайно українська, основоположником якої став М. Лисенко. Для представників кожної названої школи використання фольклору своєї країни у музичних творах було питанням власної національної самоідентифікації. Адже наявність великого пласту власної культури і традицій (до яких відноситься, зокрема, фольклор), наявність мови – позиції на яких тримається існування будь-якого народу. І що надзвичайно важливо – кожна з цих позицій повинна зберігати свою активну життєдіяльність, у тому числі фольклор. Зазначимо, що історія має сумний приклад того, що може відбутися у протилежному випадку – латинську мову, яка в широкому розумінні є мертвою, як і сам Рим.

Процеси проникнення фольклору в академічну музику продовжилися і у наступному – XX столітті. Причому загальний ступінь активності, як, зрештою, і якості цих процесів невпинно зростав. Так, наприклад, на перетині 1960–70-х років в середовищі українських молодих композиторів зароджується явище, яке отримало назву «нова фольклорна хвиля». Відзначимо, що на той час інтерес до фольклору охопив всі республіки колишнього СРСР, значною мірою він сягав корінням періоду «хрущовської відлиги» з її відносним послабленням культурних табу, з її відкритістю до нових, часом нестандартних мистецьких експериментів. Втім, не буде перебільшенням стверджувати, що саме в Україні (на відміну від багатьох інших республік) ця хвиля мала чи не найбільшу потужність та якість. Активістами української «нової фольклорної хвилі» стала нова

генерація композиторів, які тільки починали свій творчий шлях – серед них варто відзначити прізвища М. Скорика, Л. Дичко та Є. Станковича.

Існує три основних методи роботи композиторів з фольклорним матеріалом – **цитування, обробка і стилізація**. **Цитування** – пряме залучення оригінального фольклорного матеріалу, яке зазвичай використовується автором для підкреслення національного колориту твору. **Метод обробки** також пов'язаний з використанням оригінальних зразків фольклору, втім ступінь його переосмислення та видозмінення композитором є значно більшим. В його основі, як правило, ладо-гармонічний або поліфонічний розвиток вихідного матеріалу. І нарешті **стилізація** – мабуть найпоширеніший композиторський метод ХХ століття, причому пов'язаний не лише з фольклором.

Стилізація взагалі являє собою імітацію художнього стилю, притаманного певному автору, жанру, культурі етносу. Розквіт стилізації не випадково прийшовся саме на ХХ століття, адже його застосування передбачає значну палітру сформованих стилів, з якими митець може вступати в певну творчу взаємодію, комунікацію. Мабуть саме з цієї причини така комунікативність, значною мірою навіть полемічність, апелювання до творчості інших колег-композиторів (у тому числі минулих епох) і стала можливою саме в цей період. **Фольклорна стилізація** є, безумовно, ключовим методом і для творчості українських композиторів ХХ століття, зокрема і представників «нової фольклорної хвилі». Зазначимо, що вона має декілька різновидів – жанрова, стильова, тембральна і фактурна, хоча необхідно наголосити на тому, що вони досить тісно пов'язані між собою.

У творчості Є. Станковича присутні усі вищеперераховані методи роботи з фольклором, втім цитування та стилізація представлені найяскравіше. Що стосується цитування, то, безумовно, показовим

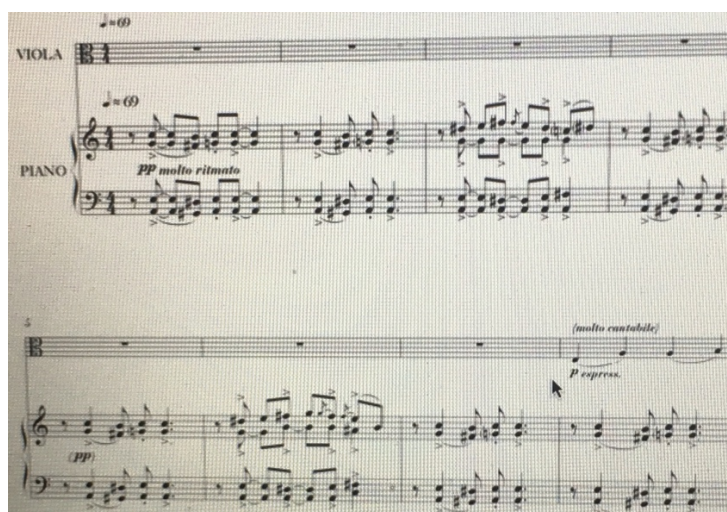
прикладом є фольк-опера «Коли цвіте папороть», головна ідея якої якраз і полягає у поєднанні оригінального композиторського тексту з аутентичними фольклорними вкрапленнями. Щодо стилізації, то вона представлена такими творами як Триптих для скрипки і фортепіано «На Верховині», «Прадавні гірські танці Верховини» для двох фортепіано і, звісно ж, «Гірською легендою». Втім, це далеко неповний список лише явних прикладів, у яких у прямому сенсі сама назва говорить за себе. **Насправді, вся музика Є. Станковича щільно пронизана українськими фольклорними інтонаціями. Це важко пояснити раціонально, але у його творах реально можна почути звуки карпатського лісу, шум гірської річки, настільки органічно українською є ця музика.**

У даному випадку цілком доречно буде навести слова української дослідниці Л. Олійник, які хоча й написані нею стосовно конкретного твору композитора – опери «Квіт папороті», але в принципі можуть бути застосовані до будь-якого іншого: «Музика Станковича виявилася настільки пророщеною з національного інтонаційного ґрунту, що авторські мелодії, – а їх більшість у творі, – майже ідентичні з мелосом автентичного фольклору (пісенних зразків центральних регіонів України). Тим самим композитор прагнув відтворити художню ментальність свого народу, його героїчну історію й мистецтво “тритисячолітньої печі” (як визначив Григорій Сковорода український фольклор), – те, що вирізняє українську націю серед інших» [57].

Отже, з усього вищезазначеного стає зрозуміло, що жанрово-інтонаційну основу тематизму «Гірської легенди» складає український, а саме карпатський, гуцульський фольклор. Причому представлений розмаїтою жанровою палітрою, яка включає в себе пісню, танець та інструментальну музику. Очевидними є паралелі між цим твором та подібними творами інших українських композиторів, зокрема

«Гуцульським триптихом» (1965-й рік) та «Карпатським концертом» (1972-й рік) М. Скорика або ж створеними у 1994-му році «Екслібрисами» для скрипки соло А. Гаврилець. Ці паралелі у першу чергу стосуються методів роботи з жанрово-інтонаційним базисом. Наведемо конкретні приклади з партитури «Гірської легенди».

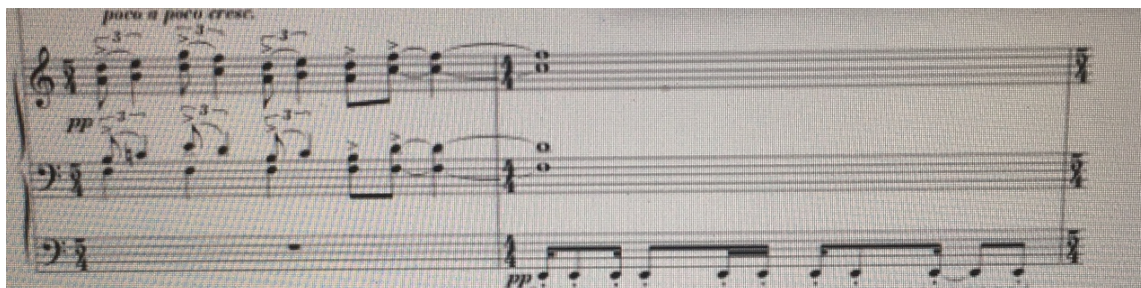
Твір відкривається невеличким семитактовим оркестровим вступом, який одразу налаштовує нас на відповідний «карпатський лад», у першу чергу завдяки властивому для гуцульської музики підвищенню 4-го та 6-го ступенів (звуки *ре-дієз* та *фа-дієз* у тональності *a-moll*). Даний ефект підсилюється і на рівні ритмічної організації з допомогою введення характерних синкоп, які до додатково підкреслюються акцентами. Відзначимо, що подібні ритмічні «присідання» наділяють вступ танцювальними рисами. Необхідно сказати, що синкопованість взагалі є характерною ознакою карпатської музики, яку нерідко пов'язують з властивими для цього регіону особливостями мовних діалектів, які, серед іншого, вирізняються специфічними зміщеннями наголосів у словах:



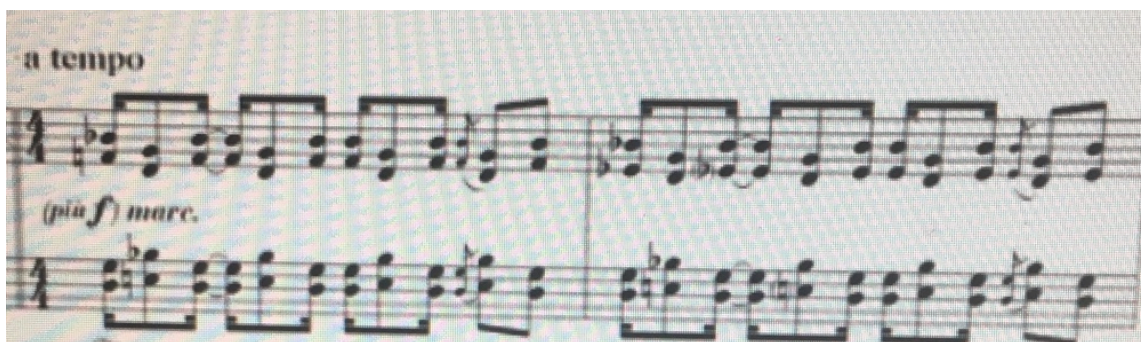
З появою сольного альту у 8-му такті супровід продовжує базуватися на матеріалі вступу, але відтепер відіграє роль остинато. В залежності від розвитку драматургічних подій він дещо змінює свою конфігурацію, як,

наприклад, у 25-му та 43-му тактах, але все одно залишається пульсом музичної тканини твору аж до самої коди у 63-му такті.

Такти 25–26:



Такти 43–44:

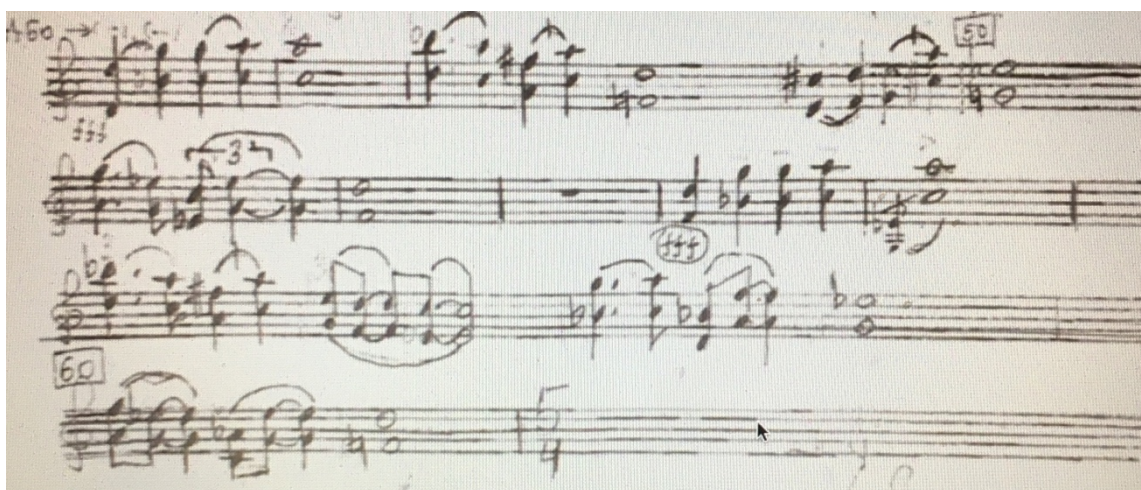


Партія соліста у першому розділі (такти 8–24) та репризному третьому (починаючи з 43-го такту) представлена музичним матеріалом пісенного характеру. Знову зустрічаємо підвищення 4-го та 6-го ступенів, обігрування інтервалу збільшеної квати між 18–20-м та 56–57-м тактами, синкопи у 14-му, 19-му, 20-му, 22-му та 51-му, 57-му та 60-му тактах. Але цього разу немає жодного натяку на танцювальність – це типова мелодія вокального типу, цілком прийнятна для співу за своїм діапазоном.

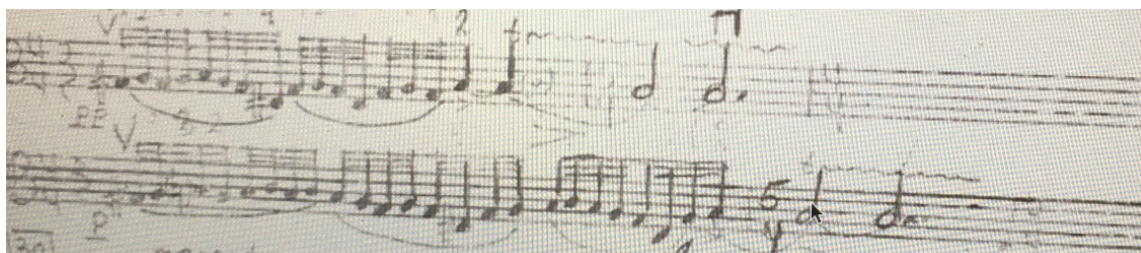
Перший розділ, партія соліста:



Репризний розділ, партія соліста:



У середньому розділі (такти 25–42) сольний альт є репрезентантом інструментальної віртуозності, витoki якої також знаходимо у сфері гуцульського фольклору, одним з провідних інструментів якого, як відомо, є скрипка. Відтак, вже згадані нами у попередньому підрозділі поривчасті віртуозні пасажі у 26–29-му тактах, які завершуються трелями виглядають як цілком очевидна алюзія на характерну для народного музикування інструментальну орнаментику:



30–35 такти взагалі є прямою аналогією до гуцульського скрипкового виконавства, з типовим для нього «перепилюванням» інструмента відносно короткими віртуозними репліками у подвійних нотах, які іноді утворюються з бурдонною відкритою струною, тріольною ритмічною організацією. Таким чином Є. Станкович трактує альт як велику скрипку, практично доводячи, що для цього інструмента немає нічого неможливого:



Наведемо приклади подібної стилізації інструментального гуцульського фольклору у партії перших та других скрипок знаменитого «Карпатського концерту» М. Скорика:



Отже, як бачимо «Гірська легенда» Є. Станковича являє собою справжній концентрат «гірського» фольклору. Щире захоплення майстерністю композитора викликає той факт, що всю вищезгадану жанрово-інтонаційну палітру він зміг викласти менше ніж за яких-небудь 6 хвилин реального звучання і при цьому твір не справляє враження перенасиченості музичними подіями, але разом із тим захоплює та тримає увагу слухача від першої до останньої ноти. Його концепція не виглядає штучною, музейною, а є цілком співзвучною із сьогоденням. Це підтверджують слова провідного українського фольклориста М. Хая, написані ним під враженням від почутого концертного виконання твору: «“Гірська легенда” для альту і струнного оркестру (соліст Олександр Лагоша, диригент Володимир Сіренко) із фольклорного арсеналу продемонструвала слухачам потужний вступ у народнім характері, який гуцули звуть “на міру”, що надалі то наростав, то спадав, утворюючи остинатний фон оркестру і раз-пораз переростав у контрапунктичні протискладення із партією альту. Альт у низькій теситурі «контрував», а у високій досягав потужного ефекту народної скрипки. Започатковані Мирославом Скориком у музиці до “Тіней забутих предків” пошуки техніки й естетики “сучасної гуцульської музичної мови”, у Станковича сягають вершин синтезу фольклорного й модернового. Природа цієї синтези така

невимушена й органічна, що фольклористи не помічають модерновости, а модерністи – фольклорности вислову» [77].

Цікаву думку стосовно джерел тематизму твору зустрічаємо також на сторінках наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту харківського альтиста М. Удовиченка: «У “Гірській легенді” для альту та фортепіано (альта з оркестром) дослідники творчості Є. Станковича відмічають наявність закарпатських (гуцульських) інтонацій, але є буквально два епізоди, де можна почути інтонації та ритми, що також є характерними для кабардинського фольклору» [75, с. 71].

Також необхідно сказати декілька слів про оркестровку твору у його другій версії. Оркестр для Є. Станковича є, безумовно, його стихією, його цариною. Він чудово відчуває тембральну специфіку кожного інструмента, а тому навіть поєднання декількох в одній партитурі вже дає йому колосальні можливості, створює справжній вибух звукових кольорів. Мабуть не буде перебільшенням сказати, що композитор є справжнім майстром оркестрового письма серед сучасних українських композиторів. Зазначимо, що йому також постійно замовляють аранжування чужих творів⁸. Вельми показовим є той факт, що Є. Станкович рідко коли спочатку пише клавір – зазвичай новий твір одразу фіксується у вигляді партитури.

Як відомо, у випадку з «Гірською легендою» спочатку з'явилася фортепіанна версія твору. Втім, порівнюючи фортепіанний варіант із подальшим оркестровим, складається стійке враження того, що друга версія являє собою єдину правильну, а перша навпаки сприймається як клавір – невід'ємна, але все ж таки вимушена частина виконавського процесу. Потрібно наголосити, що ми аж ніяк не намагаємося применшувати роль фортепіанного варіанту, а швидше наводимо ще один доказ (хоча можливо

⁸ Одним із прикладів є його аранжування для струнного оркестру відомого танго А. П'яццоллі «Прощавай, Ноніно» («Adios, Nonino»).

суб'єктивний та непрямий), що оркестрова форма музичного висловлювання є більш прийнятною для Є. Станковича.

У створенні оркестрового варіанту «Гірської легенди» композитор обмежився виключно струнно-смічковими інструментами. На перший погляд може здатися, що подібний склад не має значного тембрального потенціалу. Але Є. Станкович блискуче використовує усі його можливості, головним чином за рахунок застосування *divisi* практично у кожній групі, що створює **ефект «камерної насиченості»** партитури. Крім того, він застосовує *pizzicato* та *col legno*⁹ – чомусь рідко вживані, але разом із тим ефектні струнно-смічкові прийоми, які урізноманітнюють звучання твору, додаючи йому оригінальності. Необхідно відзначити, що композитор постійно використовує *pizzicato* у певних мелодичних побудовах в одній оркестровій групі, доволі оригінально поєднуючи його з подібним матеріалом, який натомість виконується іншими учасниками музичного дійства у більш звичний для нас спосіб – *arco*. Таке акустичне поєднання створює досить екзотичний звуковий ефект – з одного боку воно сприяє більшій чіткості музичної вимови, а з іншого складається враження, що ми чуємо якийсь новий музичний інструмент.

Також ми не можемо оминати своєю увагою і соло першої скрипки у тактах 72, 74, 76, 77 наприкінці твору – її щемливий діалог із сольним альтом, одна із найвдалиших композиторських знахідок у цьому творі, яка запам'ятовується вже з першого прослуховування. Це справжній дует згоди, який, між іншим, підкреслює рівноцінність цих двох інструментів, наявність якої споконвіку турбує музикознавців. Можна стверджувати, що у фортепіанній версії твору цей діалог не створює такого тембрального і що найголовніше – емоційного ефекту. **На основі цього можемо навіть**

⁹ Прийом звуковидобування на струнно-смічкових інструментах з допомогою ударів дровком смичка по струні.

говорити про певне зміщення (але не зміну) драматургічних акцентів в оркестровій версії твору.

«Гірська легенда» демонструє чудове розуміння композитором **тембральної унікальності** альту. Є. Станкович ніби проводить нам музичну екскурсію по різних альтових регістрах і кожен із них представлений у найбільш прийнятному для нього амплуа: благородне, насичене, контральтове звучання нижнього – за нашим переконанням справжнє обличчя інструмента, (показово, що саме з нього починається п'єса); віолончельно-скрипкове звучання середнього та напружене, яскраве, іноді кричуще верхнього. В результаті альт постає перед слухачами збалансованим, абсолютно самодостатнім інструментом з надзвичайно оригінальною тембральною палітрою.

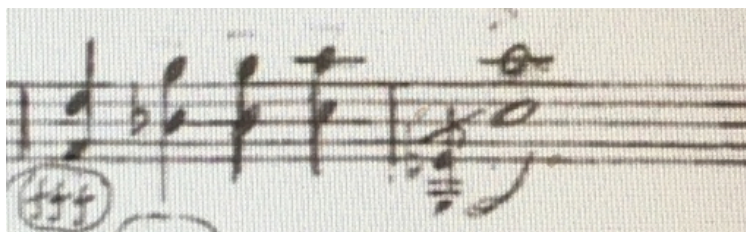
Щодо розуміння **технічних можливостей та їх меж**, мусимо відзначити, що альтова партія в цілому є зручною для виконання, хоча певні апікатурні труднощі можуть виникнути у середньому розділі форми, зокрема найскладнішими, на нашу думку, є такти 34–35:



У попередньому розділі зазначалося, що у даному уривку Є. Станкович імітує награвання гуцульських музикантів, цілком можливо навіть скрипалів, на що вказують притаманні їхньому стилю подвійні ноти, утворені з відкритою струною. Втім, є одна суттєва деталь: якби

такти 34–35 виконувалися на скрипці, то нота *ля* першої октави, яку покладено в основу більшості подвійних нот, дійсно прийшлася б на відкриту струну і даний епізод не створював жодних технічних перешкод. Але на альті застосування у зазначеному уривку відкритої *ля* є технічно неможливим, тому єдиним варіантом залишається виконувати його аплікатурою у 4-й позиції із застосуванням значних пальцевих розтяжок.

Подібну проблему також бачимо у тактах 54–55 третього розділу форми. Ламаний акорд у такті 55 може бути виконаний на скрипці аплікатурою 1-ї позиції із застосуванням відкритої струни *соль*, але на альті доводиться його грати у 4-й (наведений уривок нотується у скрипковому ключі):



На перший погляд може здатися, що зазначена проблема спричинена недостатнім розумінням композитором певних технологічних особливостей альтового виконавства, зокрема аплікатурних. Але, за нашим припущенням, це свідомий хід Є. Станковича, зроблений з **двох причин**. **Перша** полягає в цілком можливому прагненні практично довести, що альт здатен успішно «заходити на скрипкову територію» і почуватися цілком органічно у скрипковому амплуа. **Друга** причина пов'язана з ймовірно свідомим створенням певних перешкод для виконавця, але які все ж таки реально здолати, проявивши певну винахідливість та майстерність, адже не будемо забувати, що «Гірська легенда» була створена для альтового конкурсу.

2.2.3. Загальний огляд відомих записів твору

Оскільки ми живемо у час бурхливого розвитку цифрових технологій, а відтак закарбування музичного твору в аудіозаписі вже давно стало неодмінним атрибутом його успішного існування та певною мірою увіковічення. Саме тому необхідно сказати про існуючі на сьогоднішній день записи «Гірської легенди». Поки що існує лише дві аудіоверсії – обидві українські, в обох випадках це оркестровий варіант. Перша була здійснена Андрієм Тучапцем (альт) та Національним ансамблем солістів «Київська камерата» під управлінням Валерія Матюхіна та вийшла у складі компакт-диску «Yevhen Stankovych. Chamber works»¹⁰ у 2007-му році. На відміну від першої – студійної версії, другий аудіозапис зафіксував концертний, «живий» варіант у виконанні Олександра Лагоші (альт) у супроводі Державного камерного ансамблю «Київські солісти» (диригент – Б. Которович)¹¹. Компакт-диск «Yevhen Stankovych. Live in Kyiv»¹² із записом твору було презентовано у 2008-му році.

«Гірська легенда» займає особливе місце у репертуарі А. Тучапця, починаючи навіть з того факту, що саме він здійснив згадане раніше прем'єрне виконання її оркестрової версії у 2005-му році. З того часу він неодноразово виступав з нею на різних сценах. Так, наприклад, 18-го листопада 2018-го року, альтист знову презентував твір для публіки у супроводі НАС «Київська камерата». Зазначена подія відбулася на Камерній сцені Львівської опери у рамках «XVII Міжнародного фестивалю оперного мистецтва імені Соломії Крушельницької». Ми знайшли відгук Л. Назар-Шевчук, щодо цього концерту, у якому зокрема йдеться і про «Гірську легенду»: «Соліст Андрій Тучапєць надзвичайно тонко й

¹⁰ Євген Станкович. Камерні твори.

¹¹ Олександр Лагоша (1968–2025) – український альтист та педагог. Від 1998-го року був солістом та концертмейстером групи альтів Національного камерного ансамблю «Київські солісти», викладач класу альту кафедри струнно-смічкових інструментів НМАУ імені П. І. Чайковського.

¹² Євген Станкович. Наживо у Києві.

філігранно провів свою партію, дискретно та майстерно, з огляду на м'який “віоловий” тембр свого інструменту, виявивши і лірико-звукописні теми, і монологічні роздуми-награвання, і віртуозні танцювально-інструментальні епізоди» [53].

Здійснений альтистом у тандемі з НАС «Київська камерата» у 2007-му році запис на сьогоднішній день залишається першою і єдиною студійною аудіоверсією твору. Це, звісно ж, позначилося на його якості, яка відзначається ідеальною збалансованістю, майже математичною ансамблевою вивіреністю, що є характерною рисою по-справжньому фахової студійної роботи. Технічний бік виконання сольної партії А. Тучапцем відзначається віртуозністю найвищого ґатунку, що яскраво демонструє та удавана легкість, з якою музикант вирішує складні інструментальні ребуси середнього розділу форми.

Але справжнім «козирем» інтерпретації музиканта є його ставлення до звуку, вміння оперувати розмаїттям альтового тембру, володіння вібрато. **Головним пріоритетом у побудові власної інтерпретаційної моделі для А. Тучапця, вочевидь, стало виведення на передній план ліризму музики Є. Станковича.** Це яскраво підтверджує вже неодноразово згаданий нами віртуозний середній розділ, у якому, незважаючи на будь-які технічні незручності, альтист все одно зберігає благородство та наспівність звучання. Також хотілося б відзначити його потяг до так званих «довгих фраз», які забезпечують «архітектурну» цілісність композиції.

Запис виконання О. Лагоші було здійснено 10-го жовтня 2008-го року під час концерту Державного камерного ансамблю «Київські солісти» (диригент – Б. Которович), який відбувся у Національній філармонії України. Показово, що захід було цілковито присвячено творчості

Є. Станковича, а з огляду на дату навіть можемо припустити, що він був приурочений до святкування дня народження композитора (19 вересня), хоча в нас немає достеменної інформації з цього приводу. Втім, якщо це справді так, маємо ще один приклад включення альтових творів Маестро у вітальні концертні програми з нагоди його уродин.

Як і А. Тучапець, О. Лагоша часто виконував «Гірську легенду» у різних концертах – безумовно, це одна з репертуарних «корон» музиканта. Показово, що вона була присутня у програмі його сольного концерту з нагоди власного 50-річного ювілею, поряд із Альтовим концертом Г. Ф. Телемана, Гранд-сонатою Н. Паганіні, Концертною п'єсою Дж. Енеску та іншими «альтовими шлягерами». Захід відбувся на сцені Національної філармонії України 23-го грудня 2018-го року.

Якщо виконання А. Тучапця просякнуте витонченим ліризмом, то інтерпретація О. Лагоші відзначається драматизмом, який, на нашу думку, притаманний виконавському почерку альтиста. Так, наприклад, під час прослуховування середнього розділу виникає відчуття справжнього зіткнення «не на життя, а на смерть» між сольним альтом (який звучить у буквальному сенсі на межі його можливостей) та оркестровою масою. Цікавою драматургічною знахідкою видається застосування цезури на межі другого та третього розділів форми. Що стосується кантиленних епізодів, то О. Лагоша виконує їх більш декламаційно, підкреслюючи кожен синкопований ритм, загострено реагуючи на нюансові та гармонічні зміни нотного тексту, що знову ж таки є особливістю його індивідуальної виконавської манери.

Як бачимо, Є. Станкович заклав у «Гірську легенду» значну палітру можливостей для самовираження артистів, яка дозволяє їм створювати абсолютно несхожі між собою інтерпретації, кожна з яких є по-своєму

цінною та цікавою. Хотілося б, аби цих інтерпретацій ставало дедалі більше та активніше розширювалася фонотека твору, адже приховування такого скарбу від світової музичної спільноти є величезною несправедливістю.

2.3 Симфонія-концерт для альту та симфонічного оркестру № 2

2.3.1. Історія створення та подальше концертне життя твору

У 2004-му році побачив світ Другий альтовий концерт Є. Станковича, повна назва якого – Симфонія-концерт для альту і симфонічного оркестру. Як вже говорилося раніше, його адресатом став вже знайомий нам Данііл Райскін. Він і став першим виконавцем твору, щоправда зіграв він його не в Україні, а за кордоном – в оперному театрі німецького міста Бонн, з місцевим оркестром під орудою Романа Кофмана, який на той час був там Генеральним музичним директором оперного театру та керівником Бетховенського симфонічного оркестру. На цьому, вочевидь, закінчується історія виконань цього опусу Д. Райскіним, адже невдовзі він завершив свою виконавську кар'єру і змінив альт на диригентську паличку. Зокрема сьогодні він очолює Вінніпезький симфонічний оркестр та є головним диригентом Словацького філармонійного оркестру.

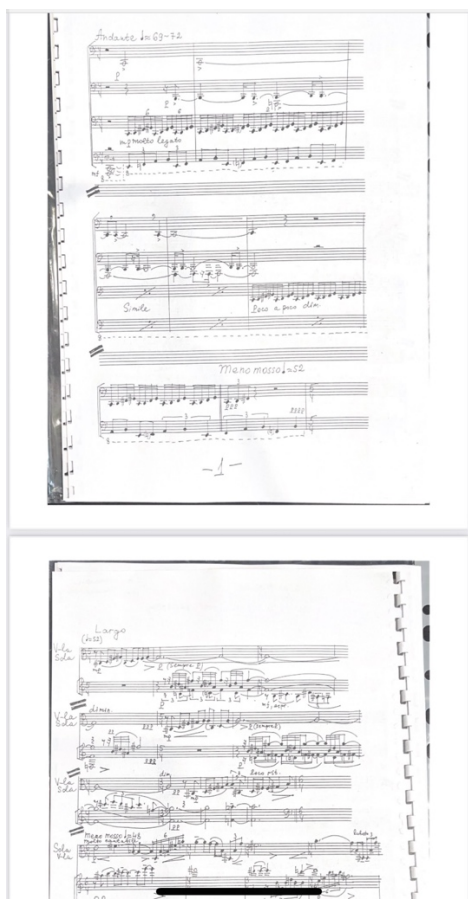
Натомість ця естафета була підхоплена Андрієм Війтовичем, який зіграв Симфонію-концерт 2-го жовтня 2007-го року на сцені Національної опери України разом із Національним симфонічним оркестром України під управлінням Володимира Сіренка. Захід був приурочений новій ювілейній даті композитора – цього разу 65-річчю. Відтоді А. Війтович залишається ледь не єдиним інтерпретатором твору (якщо брати до уваги концертні виконання разом із оркестром). Відомо також про ще одне його виконання Другого концерту в Україні 30 жовтня 2016-го року на сцені Колонного залу імені М.В. Лисенка. І знову в ансамблі з Національним симфонічним оркестром України та Володимиром Сіренком.

2.3.1. Композиція та драматургія

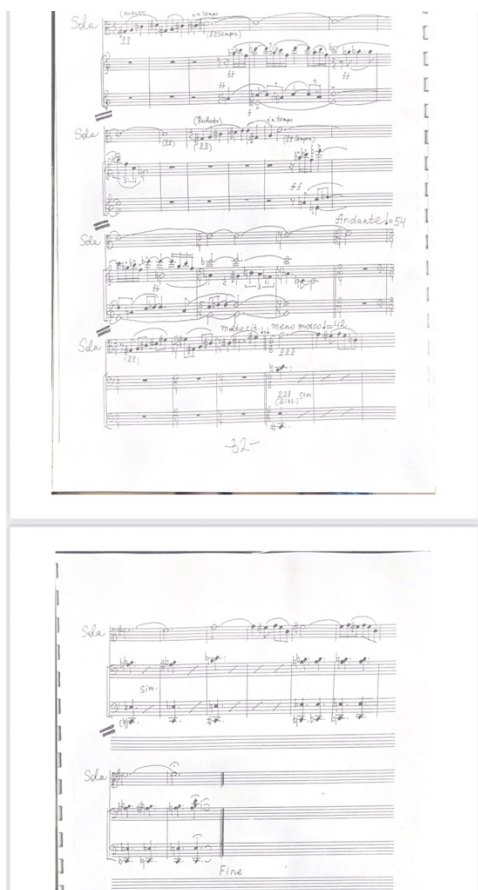
З огляду на форму Симфонія–концерт є подібною до Концерту № 1 – знову перед нами одночастинна композиція, яка містить в собі ознаки експозиційного, розробкового та репризного розділів сонатного алегро. Втім, порівняно з попереднім твором Є. Станкович дещо зміщує змістовно-образні акценти з типово інструментальної «концертності» на більшу симфонізацію. Якраз-таки до Симфонії-концерту значно більше підходить коментар А. Війтовича щодо Концерту № 1, наведений у підрозділі 2. 1. 1 – «... не показує соліста, а розкриває те, що діється в голові композитора».

Невипадково у назві твору композитор ставить слово «симфонія» на перше місце. Це проявляється і у збільшенні складу оркестру – порівняно з першим твором до нього додався ряд інструментів, які додають оркестровій тканині характерної колористичності: там-там, вібрафон, маримба, фортепіано, контрафагот, арфа тощо. Крім того, у новому опусі практично зникла типова концертна змагальність між солістом та оркестром, позірنا віртуозність. Натомість, на зміну їй приходить рефлексивність, епічність викладу сольної партії – альт, наче співак-рапсод, який розповідає історію, сюжет якої неквапливо розгортається на тлі оркестру. Одразу відзначимо, що оркестрова партія практично не домінує над сольною за виключенням окремих фрагментів розробкового розділу, де репліки соліста з важкістю «пробиваються» крізь повнокровне звучання оркестру. Але цілком очевидно, що у даному випадку закладений відповідний художній конфлікт, якраз-таки суто «концертної» природи – тиск «маси» на «індивіда». В цілому ж можна констатувати, що в крайніх розділах (умовній експозиції та репризі) альт практично постійно знаходиться над оркестровим масивом.

Музична мова Симфонії-концерту також характеризується принципом монотематичності та «проростає» з початкової теми сольного альту.



Надзвичайно влучну характеристику цього епізоду, а також останніх тактів твору дав один із його дослідників А. Тучапець: «Несподіваними та оригінальними виглядають як початок твору, так і його закінчення. Зокрема, удар там-тама, який відкриває музичне дійство, надає йому дещо містичного, “шаманського” відтінку, що зумовлює наше подальше сприйняття альта як свого роду медіума А його завершення на темі побічної партії, яка поступово затихає, немов віддаляючись, у партії соліста під мірні “кроки” оркестру, створює відчуття незавершеності, недомовленості» [73, с. 44–45].



Необхідно відзначити, що з точки зору семантики альтового тембру цей інструмент дійсно є свого роду посередником, «медіумом» – між скрипковою та басовою групою в струнному оркестрі, між небом і землею у художніх концепціях багатьох музичних творів, серед яких, вочевидь, і Симфонія-концерт Є. Станковича.

На завершення підрозділу наведемо ще одну цитату українського дослідника О. Криси стосовно альтових концертів Є. Станковича: «... Обидва альтові концерти, попри масштабність і динамічність їх звучання, мають глибоко ліричне, інтимне забарвлення (на відміну від Скрипкового концерту, що несе в собі риси узагальнення й монументальності). Ця особливість, на нашу думку, насамперед тісно пов'язана з тембральною характерністю і природою альту як особливо виразного інструмента, близького до тембру людського голосу» [40, с. 174].

2.4. Камерна симфонія № 15 для сольного альту та камерного оркестру. Творча співпраця Євгена Станковича із НАС «Київська камерата»

«Однією з вирішальних умов поступу ансамблю “Київська Камерата” (слово “камерата” у перекладі з італійської означає “компанія”, “співдружність”), його активної участі в концертному житті України стало активне співробітництво, “співдружність” з найвідомішими сучасними вітчизняними композиторами. До таких належали, зокрема, Мирослав Скорик, Євген Станкович, Олег Кива, Леонід Грабовський, Валентин Сильвестров, Ярослав Верещагін, Володимир Зубицький, Юрій Іщенко, Іван Карабиць та ін. І це невипадково, адже співпраця і безпосереднє спілкування з композитором-сучасником є безцінними для музикантів-виконавців» [6, с. 283].

Співпраця Є. Станковича-композитора з «Київською камератою» (у 1991–1992-му роках він також обіймав адміністративну посаду – художнього керівника колективу) триває вже декілька десятиліть. Вона розпочалася «Камерної симфонії № 2» пам’яті Б. Лятошинського у 1980-му році. Відтоді вона продовжилася на постійній основі і більша частина Камерних симфоній композитора стала основним предметом цієї співпраці.

У творчості сучасних українських композиторів камерна симфонія представлена доволі широко: її жанрове розмаїття відбиває множинність оригінальних авторських рішень. У всі часи камерні жанри стають своєрідним експериментальним полем для композитора, для його пошуків в області образної змістовності і драматургічної концепції музичного твору, музичної мови і виразових можливостей як інструментальних, так і вокальних тембрів. Сьогодні можна сміливо стверджувати, що камерна симфонія – усталене явище в музичному мистецтві України, хоча й перебуває в динамічному стані формування своєї жанрової специфіки, а також у процесі вивчення музикознавцями та культурологами. Українська

камерна симфонія починала свій шлях у 1960–1970-х роках від досить оригінальних інструментальних творів І. Шамо, А. Штогаренка, В. Бібіка, І. Карабиця, А. Філіпенка.

Важливим етапом розвитку камерної симфонії в українській музиці стали камерні симфонії Є. Станковича (яких на сьогоднішній день нараховується 15). Будучи свого роду віддушиною для композитора – майстра масштабних симфонічних полотен, його Камерні симфонії також стали втіленням ідеї концертності, значною мірою заснованої на естетичних принципах неокласицизму, що визначала оригінальність творчого задуму композитора (ці твори написані для різних інструментів з оркестром камерного складу). Цікавий факт, що у 1985-му році його Камерна симфонія № 3 (із сольною флейтою) була визнана Міжнародною трибуною композиторів при ЮНЕСКО однією з десяти кращих симфоній року.

Крайній, написаний Є. Станковичем у цьому жанрі твір – Камерна симфонія № 15 для сольного альту та камерного оркестру, датована 2018-м роком на даний час є також крайнім сольним альтовим твором композитора. З них усіх він один має персональну присвяту – українській музикознавиці Анні Луніній але фактично твір писався з розрахунку на виконавські сили «Київської камерати». Перше і швидше за все єдине публічне виконання відбулося 25-го вересня 2018-го року у Національній філармонії України – знову-таки вочевидь цей концерт було приурочено до дня народження композитора (19-го вересня), хоча й не ювілейній даті. Партію сольного альту представила артистка та солістка колективу Катерина Супрун разом із Національним ансамблем солістів «Київська камерата» під управлінням Валерія Матюхіна.

Твір складається з двох частин, які між собою не надто контрастують і тому сприймається як єдине ціле. Інструментальний склад включає в себе сольний альт, струнний оркестр і рояль, які утворюють три окремих тембрових пласти. Альт є носієм ліричної образності, мелодичного начала.

Оркестр має подвійну функцію – здебільшого він створює гармонічний фундамент для сольної партії, але періодично також бере на себе головуючу роль. Найцікавіша роль у рояля – його партія складається з майже незмінних коротких мотивів, які починають Симфонію, періодично повторюються протягом усього твору і, зрештою, завершують його. Надзвичайно влучно характеризує їх у своїй статті А. Тучапець: «Неначе втілений у звуках голос Божий, вони весь час знаходяться ніби “над” умовно “земним” звучанням струнних та сольного альту – безумовного лідера цього тандему» [73, с. 45]. Що ж стосується партії сольного альту, то вона вирізняється вишуканою мелодичною лінією широкого дихання, надзвичайно тонкою та з характерними ностальгійними нотками. Якщо рояль уособлює «голос Божий», то альт у даному випадку може уособлювати голос людини – ліричного героя з багатим внутрішнім світом.

Висновки до другого розділу

Є. Станкович є автором чотирьох сольних альтових творів: Концерту для альту з оркестром № 1, «Гірської легенди» для альту і фортепіано (або камерного оркестру), Симфонії-концерту для альту та симфонічного оркестру № 2 та Камерної симфонії № 15 для альту та камерного оркестру.

Концерт для альту з оркестром № 1 був створений у 1999-му році на прохання А. Війтовича – концертмейстера групи альтів оркестру Королівського оперного театру «Ковент-Гарден», професора Королівського музичного коледжу у Лондоні. Композиційне рішення твору втілено в одночастинній формі, разом із тим у його побудові простежуються ознаки сонатного алегро з експозиційним, розробковим та репризним розділом, а тривалість та змістовно-образна насиченість твору є цілком співставною з інструментальними концертами на декілька частин. Партія соліста є безумовно домінуючою та віртуозною, що є типовим для жанру інструментального концерту. Серед відомих виконавців твору – А. Війтович,

Д. Райскін, Д. Гаврилець. Д. Гаврилець, фактично, також стояв біля витоків Першого концерту, до нього звертався Є. Станкович за порадами та нотним матеріалом прикладів альтових творів концертного жанру, коли тільки планував писати твір. У 2008-му році він видав свою власну редакцію сольної партії твору у збірці «Три концерти для альту з оркестром», куди також увійшли Альтові концерти Ярослава Верещагіна та Анни Гаврилець

«Гірська легенда» була написана у 2003-му році у якості обов'язкової п'єси для Міжнародного конкурсу альтистів імені Зенона Дашака, який відбувся у Києві наступного року на прохання Д. Гаврильця – арт-директора цього конкурсу. Спочатку «Гірська легенда» була створена для альту і фортепіано, але вже за два роки композитор представив версію твору для альту і струнного оркестру з нагоди Другого міжнародного музичного фестивалю «Kyiv Festival 2005. Її було вперше виконано 31-го березня у рамках «Днів співпраці» між лондонською «Guildhall School of Music and Drama» та Національною музичною академією України імені П. І. Чайковського у великому залі Академії альтистом А. Тучапцем у супроводі Державного камерного ансамблю «Київські солісти» під орудою Б. Которовича. Композицію твору втілено у простій тричастинній репризній формі. І хоча «Гірська легенда» є єдиною мініатюрою з-поміж альтових творів композитора навіть у ній простежуються ознаки симфонічного розвитку. В основу музичної мови п'єси покладено карпатський, зокрема гуцульський фольклор, який значною мірою і зумовив назву твору. На сьогоднішній день існує дві ліцензовані аудіоверсії опусу – обидві українські, в обох випадках це оркестровий варіант. Вони здійснені альтистами А. Тучапцем разом із Національним ансамблем солістів «Київська камерата» під управлінням В. Матюхіна (компакт-диск «Yevhen Stankovych. Chamber works»¹³, 2007-й рік) та О. Лагошею у

¹³ Євген Станкович. Камерні твори.

супроводі Державного камерного ансамблю «Київські солісти» під управлінням Б. Которовича (компакт-диск 2008-го року «Yevhen Stankovych. Live in Kyiv»¹⁴ зафіксував концертне виконання твору).

У 2004-му році побачив світ Другий альтовий концерт Є. Станковича – Симфонія-концерт для альту і симфонічного оркестру. Його адресатом і першим виконавцем став Д. Райскін, який здійснив прем'єру в оперному театрі німецького міста Бонн, з місцевим оркестром під орудою Р. Кофмана. Після прем'єри цю виконавську естафету підхопив А. Війтович, який відтоді лишається ледь не єдиним інтерпретатором твору (якщо брати до уваги концертні виконання разом із оркестром). З огляду на форму Симфонія–концерт є подібною до Концерту № 1 – знову перед нами одночастинна композиція, яка містить в собі ознаки експозиційного, розробкового та репризного розділів сонатного алегро. Втім, порівняно з попереднім твором Є. Станкович дещо зміщує змістовно-образні акценти з типово інструментальної «концертності» на більшу симфонізацію.

Камерна симфонія № 15 для сольного альту та камерного оркестру створена у 2018-му році. Її присвячено українській музикознавиці А. Луніній але фактично твір писався з розрахунку на виконавські сили «Київської камерати». Перше і швидше за все єдине публічне виконання відбулося 25-го вересня 2018-го року у Національній філармонії України. Партію сольного альту представила К. Супрун разом із Національним ансамблем солістів «Київська камерата» під управлінням В. Матюхіна. Твір складається з двох частин, які між собою не надто контрастують і тому сприймається як єдине ціле. Камерна симфонія № 15 на даний час є крайнім сольним альтовим твором композитора.

¹⁴ Євген Станкович. Наживо у Києві.

ВИСНОВКИ

Творчість Є. Станковича вже давно привернула увагу українських музикознавців. У першу чергу відзначимо декілька кандидатських дисертацій, серед них дисертації Т. Дугіної «Гармонічні аспекти сучасної композиторської техніки: на прикладі симфонічних творів Євгена Станковича («Гармонические аспекты современной композиторской техники: на примере симфонических произведений Евгения Станковича», 1994-й рік) [25]; Р. Станкович-Спольської «“Цвіт папороті” Євгена Станковича: проблема жанру» (2005-й рік) [67]; Є. Сіренко «Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича» (2016-й рік) [65]. Також є дисертації, у яких творчості композитора приділено хоча й не основну увагу, але вона складає значну частину аналітичного матеріалу. Тут необхідно згадати роботи І. Щеголевської «Гармонія як стильовий фактор в творчості українських радянських композиторів 70–80 рр.: Л. Дичко, Є. Станкович, М. Скорик» («Гармония как стилевой фактор в творчестве украинских советских композиторов 70–80-х гг.: Л. Дычко, Е. Станкович, М. Скорик», 1987-й рік) [80], Т. Постолюк «Ліричне в музичному творі як об’єкт семантичного аналізу (на прикладі інструментальних творів Є. Станковича та В. Сильвестрова 70-х–80-х рр.)» (1993-й рік) [62] та І. Татарінцевої «Ліричне в концерті-симфонії 80-х–90-х рр. XX століття» (2002-й рік) [70].

Що ж стосується монографічної літератури, присвяченої постаті Є. Станковича, то одним із піонерів у цій сфері став С. Лісецький. У 1987 році побачила світ його невеличка, але етапна монографічна брошура «Євген Станкович» [44]. Безумовним лідером вітчизняного «станковичезнавства» є доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії світової музики НМАУ імені П. І. Чайковського О. Зінкевич, яка є автором двох серйозних досліджень – «Симфонічні гіперболи музики Євгена Станковича» («Симфонические гиперболы музыки Евгения

Станковича») (1999-й рік) [33] та «Про теперішнє, про минуле розмірковує Євген Станкович у бесідах з Оленою Зінкевич» («О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич») (2007-й рік) [32].

Творчості композитора присвячена велика кількість наукових статей. Серед їх авторів варто відзначити Ю. Чекана та Г. Луніну – учнів О. Зінкевич. Кожен з них має значну кількість статей, присвячених даній темі. Серед знаних українських музикознавців, які також мають публікації стосовно різних проблем творчості Є. Станковича Г. Конькова, О. Корчова, Е. Дзюпина, Я. Драбина та молоде покоління – О. Дейчук, Н. Дійнецька, О. Колесник та ін.

Разом із тим, вищенаведений перелік демонструє очевидну нестачу фундаментальних (на кшталт дисертацій чи монографій) досліджень, присвячених інструментальній музиці композитора, яка становить одну з ключових сфер його доробку, зокрема і її «альтової» складової. Причому у даному аспекті є вкрай важливим погляд саме виконавця-практика, який пропустив досліджувані твори в прямому сенсі «крізь пальці». На сьогоднішній день побачили світ лише декілька саме «практичних» дисертацій українських альтистів, у яких альтовий доробок Є. Станковича все ж таки не знаходиться в епіцентрі уваги дослідників, хоча є доволі вагомою частиною загального. Серед них дисертаційні дослідження О. Криси «Альтове мистецтво Києва у контексті європейських традицій» (2011-й рік) [40], Д. Гаврильця «Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі» (2012-й рік) [4], Ю. Дедюлі «Твори крупної форми для альту в українській музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: жанрово-стильовий пошук» (2021-й рік) [17] та наукове обґрунтування творчого проєкту М. Удовиченка «Концертні амплуа альту в творчості композиторів ХVIII–ХХІ століття (2022-й рік) [75]. До цього

переліку також необхідно додати статтю в. о. доцента кафедри струнно-смичкових інструментів НМАУ імені П. І. Чайковського А. Тучапця «Альтова музика Євгена Станковича як феномен творчості композитора» [73], яка хоча є «малою науковою формою», але не менш важливою за своїм значенням.

Інструментальна музика, безумовно, є однією з двох провідних сфер творчості Є. Станковича поряд із музично-театральними жанрами, хоча потрібно відзначити, що і у цій сфері роль оркестру (тобто інструментального начала) є надзвичайно важливою. І це, на нашу думку, є цілком закономірним явищем. По-перше, слід ще раз нагадати, що композитор закінчив музичне училище як віолончеліст і мабуть не випадково одним із його перших, по-справжньому серйозних творів став Концерт для віолончелі з оркестром. По-друге (і це мабуть основна причина), слід пам'ятати про те, що Є. Станкович є учнем Б. Лятошинського – одного з провідних симфоністів не лише в історії української, а і світової музики ХХ століття. Є. Станкович, безумовно, перейняв симфонічну естафету від свого видатного вчителя, достойно та абсолютно самодостатньо продовживши цю лінію.

Інструментальна сфера зберігає свою провідну роль протягом усього творчого шляху композитора. Великі партитури у жанрах симфонії та інструментального концерту представлені 6-ма симфоніями, 15-ма камерними симфоніями, більше ніж 10-ма інструментальними концертами та ще значною кількістю творів. Камерно-інструментальна сфера представлена величезною кількістю різножанрових опусів для різних складів виконавців.

Інтерес до сольного альту виник у Є. Станковича у доволі зрілому віці – майже на початку 2000-х років. Концерт для альту з оркестром № 1 – його

перший опус для цього інструмента, був написаний на зламі століть – у 1999-му році. Майже слідом за ним – у 2003-му році, з'являється «Гірська легенда» у версії для альту і фортепіано. Вже за рік було створено Симфонію-концерт для альту та симфонічного оркестру № 2. Потім, після тривалої перерви у 2018-му році з'являється Камерна симфонія № 15 для альту та камерного оркестру – наразі крайній твір в альтовому доробку композитора. Як бачимо, сольний альт зацікавив композитора у доволі зрілому віці – доволі типова ситуація для історії альтового мистецтва, адже більшість композиторів звертали свою увагу на альт досить пізно. Також слід відзначити тотальну перевагу творів великої форми у жанровій парадигмі альтового доробку Є. Станковича.

Ще один суттєвий факт, на який звертає увагу український альтист та один із дослідників альтового доробку композитора А. Тучапець – у програми двох концертів з нагоди композиторських ювілеїв у 2002–му та 2007–му роках були включені Концерт № 1 для альту з оркестром та Симфонія–концерт для альту з оркестром відповідно. Аналогічна ситуація і з «Гірською легендою», яку було виконано на одному з концертів, присвячених святкуванню 75-річчя Є. Станковича, у залі Національної академії мистецтв України у 2017-му році. Ювілейний концерт є не просто святковою подією – це завжди свого роду підсумок вже зробленого на даний момент. І тому включення альтових опусів до програм таких концертів свідчить про те, що вони мають важливе значення і для самого композитора.

Повноцінний розвиток музичного мистецтва є неможливим без постійної взаємодії композиторів – творців музики і виконавців, які ці творіння озвучують. Так склалося, що в процесі еволюції європейського альтового мистецтва від кінця XIX століття цей фактор виявився визначальним. Основним завданням альтистів-солістів у зазначений період

було мотивувати композиторів-сучасників до розширення сольного альтового репертуару, продемонструвати на власному прикладі велику палітру виражальних можливостей альту. Традиційно, у тандемі «композитор-виконавець» головна роль все-таки належала композитору, втім тогочасне альтове мистецтво стало виключенням, коли більше ініціативи спочатку знаходилося в руках виконавців. З-поміж виконавців, які стояли біля витоків якісних зрушень в альтовому мистецтві першої половини ХХ століття згадаємо імена Лайонела Тертіса та Вільяма Прімуоза.

Є. Станкович є автором чотирьох сольних альтових творів: Концерту для альту з оркестром № 1, «Гірської легенди» для альту і фортепіано або струнного оркестру, Симфонії-концерту для альту та симфонічного оркестру № 2 та Камерної симфонії № 15 для альту та камерного оркестру. Концерт для альту з оркестром № 1 був створений у 1999-му році на прохання А. Війтовича – концертмейстера групи альтів оркестру Королівського оперного театру «Ковент-Гарден», професора Королівського музичного коледжу у Лондоні. Композиційне рішення твору втілено в одночастинній формі, разом із тим у його побудові простежуються ознаки сонатного алегро з експозиційним, розробковим та репризним розділом, а тривалість та змістовно-образна насиченість твору є цілком співставною з інструментальними концертами на декілька частин. Партія соліста є безумовно домінуючою та віртуозною, що є типовим для жанру інструментального концерту. Серед відомих виконавців твору – А. Війтович, Д. Райскін, Д. Гаврилець. Д. Гаврилець, фактично, також стояв біля витоків Першого концерту, до нього звертався Є. Станкович за порадами та нотним матеріалом прикладів альтових творів концертного жанру, коли тільки планував писати твір. У 2008-му році він видав свою власну редакцію сольної партії твору у збірці «Три концерти для альту з оркестром», куди також увійшли Альтові концерти Ярослава Верещагіна та Анни Гаврилець

«Гірська легенда» була написана у 2003-му році у якості обов'язкової п'єси для Міжнародного конкурсу альтистів імені Зенона Дашака, який відбувся у Києві наступного року на прохання Д. Гаврильця – арт-директора цього конкурсу. Спочатку «Гірська легенда» була створена для альту і фортепіано, але вже за два роки композитор представив версію твору для альту і струнного оркестру з нагоди Другого міжнародного музичного фестивалю «Kyiv Festival 2005». Її було вперше виконано 31-го березня у рамках «Днів співпраці» між лондонською «Guildhall School of Music and Drama» та Національною музичною академією України імені П. І. Чайковського у великому залі Академії альтистом А. Тучапцем у супроводі Державного камерного ансамблю «Київські солісти» під орудою Б. Которовича. Композицію твору втілено у простій тричастинній репризній формі. І хоча «Гірська легенда» є єдиною мініатюрою з-поміж альтових творів композитора навіть у ній простежуються ознаки симфонічного розвитку. В основу музичної мови п'єси покладено карпатський, зокрема гуцульський фольклор, який значною мірою і зумовив назву твору. На сьогоднішній день існує дві ліцензовані аудіоверсії опусу – обидві українські, в обох випадках це оркестровий варіант. Вони здійснені альтистами А. Тучапцем разом із Національним ансамблем солістів «Київська камерата» під управлінням В. Матюхіна у 2007-му році та О. Лагошею у супроводі Державного камерного ансамблю «Київські солісти» під управлінням Б. Которовича – у даному випадку зафіксоване концертне виконання твору 10-го жовтня 2008-го року.

У 2004-му році побачив світ Другий альтовий концерт Є. Станковича – Симфонія-концерт для альту і симфонічного оркестру. Його адресатом і першим виконавцем став Д. Райскін, який здійснив прем'єру в оперному театрі німецького міста Бонн, з місцевим оркестром під орудою Р. Кофмана. Після прем'єри цю виконавську естафету підхопив А. Війтович, який відтоді лишається ледь не єдиним інтерпретатором твору (якщо брати до

уваги концертні виконання разом із оркестром). З огляду на форму Симфонія–концерт є подібною до Концерту № 1 – знову перед нами одночастинна композиція, яка містить в собі ознаки експозиційного, розробкового та репризного розділів сонатного алегро. Втім, порівняно з попереднім твором Є. Станкович дещо зміщує змістовно-образні акценти з типово інструментальної «концертності» на більшу симфонізацію.

Камерна симфонія № 15 для сольного альту та камерного оркестру створена у 2018-му році. Її присвячено українській музикознавиці А. Луніній але фактично твір писався з розрахунку на виконавські сили «Київської камерати». Перше і швидше за все єдине публічне виконання відбулося 25-го вересня 2018-го року у Національній філармонії України. Партію сольного альту представила К. Супрун разом із Національним ансамблем солістів «Київська камерата» під управлінням В. Матюхіна. Твір складається з двох частин, які між собою не надто контрастують і тому сприймається як єдине ціле. Камерна симфонія № 15 на даний час є крайнім сольним альтовим твором композитора.

Узагальнюючи результати дослідження, відзначимо, що і сьогодні у випадку з альтовим мистецтвом у тандемі «композитор-виконавець» першопочатковий імпульс у справі створення нових альтових опусів продовжує надходити саме від виконавців. Адже будь-який композитор хоче, щоб його музика звучала і звучала у якісному виконанні. І зазвичай перед створенням нового альтового опусу відбувається зустріч композитора із «своїм» альтистом на виконавські можливості якого даний опус і розрахований. Саме так відбувалося і у випадку з альтовим доробком Є. Станковича – Концертом № 1 для альту з оркестром, «Гірською легендою», Симфонією-концертом для альту і симфонічного оркестру № 2, Камерною симфонією № 15 для сольного альту та камерного оркестру. За кожним з чотирьох його альтових творів стоїть прізвище конкретного

виконавця або навіть декількох, без ініціативи яких даний твір би не з'явився і не мав подальшої концертної історії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адам Солтис <http://galicians.philharmonia.lviv.ua/soltys.html>
(дата звернення 06. 04. 2024).
2. Бентя Ю. Евгений Станкович пишет оперу по Гоголю. Gazeta.ua : газета, 3. 10. 2007. URL : https://gazeta.ua/ru/articles/culture-newspaper/_evgenij-stankovich-pishet-operu-po-gogolyu/184867?mobile=true
(дата звернення 1. 11. 2024).
3. Біла К. Особливості сучасного етап розвитку жанру інструментального концерту та його різновидів // *Українське музикознавство* : науково-методичний збірник, вип. 36. Київ, НМАУ імені П.І. Чайковського, Центр музичної україністики, 2010. С. 76–83.
4. Гаврилець Д. Г. Європейський альтовий концерт : генезис, еволюція, жанрові моделі : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2012. 227 с.
5. Гаврилець Д. Г. Жанрові особливості концерту для альту з оркестром № 1 Є. Станковича : виконавський нарис // *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : музика в просторі сучасності : друга половина XX–початок XXI ст.* : зб. наукових статей, вип. 68. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2007. С. 125–126.
6. Гаврилець Д. Г. Композитор і виконавець в альтовій музиці : до проблеми творчої співпраці // *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : композитор і сучасне соціокультурне середовище.* : зб. наукових статей, вип. 75. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2009. С. 276–286.
7. Гаврилець Д. Г. *Педагогічний репертуар альтиста : Три концерти для альту з оркестром.* Національна музична академія імені П. І. Чайковського, «Джура» : Тернопіль, 2008. 176 с.

8. Гаврилець Д. Г. Про що співає альт // *Музика* : науково-популярний журнал з питань музичної культури : вип. 3 (344). Київ, 2004. С. 7.

9. Голинська О. «Станкович посідає особливе місце в моєму житті...». День : газета, 191, 26. 10. 2017. URL : <https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/stankovych-posidaye-osoblyve-mistse-v-moyemu-zhytti> (дата звернення 22. 10. 2024).

10. Головащенко М. І. Дашак Зенон Олексійович // Велика українська енциклопедія. URL https://esu.com.ua/search_articles.php?id=23716 (дата звернення 11. 04. 2024).

11. Городецька О. В. Українська музика 60-х років ХХ ст. у контексті цілісності епохи : автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ, 2009. 19 с.

12. Городецький А. В. Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття : виконавська практика та композиторська творчість : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2019. 216 с.

13. Городецький А. В. Клас альту у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського : науковий вектор розвитку // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Київ 2024. Вип. 2 (63), С. 72–84.

14. Грібіненко Ю. О. Темброва лексика камерних творів Є. Станковича. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Випуск 32 книга 2. с. 5–6. URL <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/684/1051> (дата звернення 25. 04. 25)

15. Данилець В. В. Стилiзацiя гуцульського фольклору в українській музицi кiнця ХІХ – початку ХХІ столiття: композиторський i виконавський аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Прикарпатський нацiональний унiверситет iменi В. Стефаника, Харкiвський нацiональний унiверситет мистецтв iменi I. П. Котляревського. Харкiв, 2021. 220 с.

16. Дедюля Ю. Концерт для альту з оркестром Є. Станковича як приклад втілення жанру у сучасному українському музичному мистецтві. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харкiв, 2011. Вип. 33. С. 123-132.

17. Дедюля Ю. М. Твори крупної форми для альту в українській музицi останньої третини ХХ–поч. ХХІ столiть : жанрово-стильовий пошук дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харкiвський нацiональний унiверситет мистецтв iменi I. П. Котляревського. Харкiв, 2021. 311 с.

18. Дейчук О. Темброва драматургiя у системi композицiйного ритму камерних симфонiй Є. Станковича. // *Українське музикознавство* : науково-методичний збiрник, вип. 35. Киiв, НМАУ iменi П. I. Чайковського, 2006. С. 225–236.

19. Дейчук О. Цiлiснiсть оркестрового мислення Є. Станковича у камерних симфонiях. Науковий вiсник НМАУ iм. П. I. Чайковського Киiв, 2005. Вип. 48. С. 169–175.

20. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтвi : статика та динамiка розвитку в першiй половинi ХХ ст. : автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / НМАУ iменi П. I. Чайковського, Киiв, 2005. 20 с.

21. Дзюпина Е. Деякi принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича // *Українське музикознавство* : зб. ст., вип. 17. Киiв : Музична Україна, 1983. С. 82–90.

22. Дійнецька Н. До питання про особливості жанру камерної симфонії на прикладі Третьої камерної симфонії Є. Станковича // *Київське музикознавство* : зб. ст., вип. 3. Київ, 2000. С. 63–65.

23. Дорофєєва В. Ю. Полістилізм у творчості Євгена Станковича як семіотичний феномен : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2010. 201 с.

24. Драбина Я. Його шляхи, його боління // *Українські композитори-лауреати комсомольських премій*. Київ : Музична Україна, 1982. С. 111–121.

25. Дугина Т. Е. Гармонические аспекты современной композиторской техники : на примере симфонических произведений Евгения Станковича : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Киевская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Киев, 1994. 170 с.

26. Євген Станкович. Офіційний сайт композитора. — URL : <https://stankovych.org.ua/ua/works/chamber.html#> (дата звернення: 30.07.2024).

27. Зав'ялова О. К. Віолончельні концерти Мирослава Скорика у концептуальних вимірах доби. *Музичне мистецтво XXI століття : історія, теорія, практика* / Матеріали та тези VIII міжнародної науково-практичної онлайн-конференції / Дрогобицький державний педагогічний університет імені І. Франка. Дрогобич : Посвіт, 2023. С. 133–136.

28. Зав'ялова О. К. Сильові пріорітети камерно-інструментальної творчості Б. Лятошинського. Рейнгольд Глієр—Борис Лятошинський. Життя і творчість в контексті культури : збірка статей. Житомир : 2014. С. 230–240.

29. Заранський В. Український скрипковий концерт в контексті духовних надбань нації. *Україна на порозі третього тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура*. Т. 14, Київ, 1999. С. 478–482.
30. Зинькевич Е. С. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – начало 1980-х годов). Київ : Музична Україна, 1986. 184 с.
31. Зинькевич Е. С. Лирическая симфония : вопросы типологии (на материале творчества украинских композиторов) // *Київське музикознавство*, вип. 1. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1998. С. 57–76.
32. Зинькевич Е. С. О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич. Нежин : Издатель ЧП Лысенко М. М., 2012. 312 с.
33. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. Сумы, 1999. 252 с.
34. Колісник О. В. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Євгена Станковича : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2017. 246 с.
35. Константинова К. Музична шкала. CD-антологія сучасної української музики : далі буде. // *Дзеркало тижня* : веб-сайт. URL : https://zn.ua/ukr/ART/muzichna_shkala_cd-antologiya_suchasnoyi_ukrayinskoyi_muziki_dali_bude.html. (дата звернення: 30.07.2024).
36. Корчевая Е. Новая опера Евгения Станковича : опыт первых исполнений // Евгений Станкович. Официальный сайт композитора, веб-сайт. URL : <https://stankovych.org.ua/ru/news/104.html> (дата звернення: 21.07.2024).

37. Корчова О. О. Бути Станковичем // Буклет до ювілейного концерту. Київ, 2007. 32 с

38. Коханик И. Некоторые черты индивидуального стиля Е. Станковича : гармония как стилевой фактор // *Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля* : тематический сборник научных трудов. Киев : Киевская государственная консерватория, 1993. С. 87–102.

39. Коханик І. Принципи художньої організації часу як національний компонент стилю в концерті для скрипки з оркестром № 2 Є. Станковича // *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : проблеми організації часу в музичному творі* : зб. ст., вип. 90. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2010. С. 13–25.

40. Криса О. Б Альтове мистецтво Києва у контексті європейських традицій : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2011. 213 с.

41. Кулікова В. М. Художнє мислення музиканта. Традиції та інновації : навч.-метод. посіб. Київ : Купріянова, 2007. 132 с.

42. Лисняк Н. Музыкальная частота : труды и дни альтиста Райскина. День : газета, 179, 3. 10. 2002. URL : <https://day.kyiv.ua/ru/article/taym-aut/muzykalnaya-chastota> [дата звернення 10. 10. 2024].

43. Ліпінська М. Композитори пишуть спеціально для неї // Zbruc̣h. URL : <https://zbruc.eu/node/85037> (дата звернення: 30.07.2024).

44. Лісецький С. Й. Євген Станкович. Київ: Музична Україна, 1987. 64 с.

45. Лунина А. Е. Парадигма стиля Евгения Станковича : метаморфозы в контексте единства : на примере камерной музыки. //

Музичне мистецтво : зб. наукових статей, вип. 13. Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2013. С. 149–160.

46. Лунина А. Композитор – маленькая планета. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. 736 с.

47. Лунина А. Камерна творчість Євгена Станковича. Стилєві модуси та «сюжетні» концепції // *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії* : зб. ст., вип. 4 (14–15). Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, 2012. С. 154–159.

48. Лунина Г. Дев'ять камерних симфоній Євгена Станковича : до питання про образний зміст камерно-симфонічної творчості. // *Київське музикознавство* : зб. ст., вип. 30. Київ: Київське державне вище музичне училище імені Р. М. Глієра, 2009. С. 141–153.

49. Лунина Г. Світ камерних симфоній Євгена Станковича. Передмова до партитури. Євген Станкович. Камерні симфонії (друга, третя, четверта). Партитура. Київ : Музична Україна, 2002. Зош. II. С. 4–6.

50. Лунина Г. Шанувальникам сучасного мистецтва // Національний ансамбль солістів «Київська камерата», веб-сайт. URL : <http://kievkamerata.org/ukr/press-95> (дата звернення: 30.07.2024).

51. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие. Киев, 2012. 272 с.

52. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев: Музінформ, 1994. 156 с.

53. Назар-Шевчук Л. Імпресії XVII Міжнародного фестивалю оперного мистецтва імені Соломії Крушельницької // *Музика* : український інтернет-журнал. 05. 03. 2019. URL : <http://mus.art.co.ua/impresii-khvii-mizhnarodnoho-festyvaliu-opernoho-mystetstva-imeni-solomii-krushel-nyts-koi-2/> (дата звернення 28. 04. 2024).

54. Найдюк О. Концерт для альту з оркестром // *Kyiv daily*. 22. 12. 2018. URL : <https://kyivdaily.com.ua/oleksandr-lagosha/> (дата звернення 30. 04. 2024).

55. Немкович О. М. Лагоша Олександр Вікторович. *Енциклопедія сучасної України* : т. 16. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2016, оновлено 2025. URL : <https://esu.com.ua/article-52859> (дата звернення 16. 04. 2025).

56. Олійник Л. С. Віртуози смичка. Хрещатик : газета київської міської ради, 44 (2447), 26.03.2004. URL : <http://vlad51a-krest-5.skif.com.ua/ru/4439/art/17902.html> (дата звернення 5. 10. 2024).

57. Олійник Л. С. Фолк-опера «Коли цвіте папороть» Євгена Станковича: український прорив у Львові // *Музика* : український інтернет-журнал. 31. 12 2017. URL : <https://mus.art.co.ua/folk-opera-koly-tsvite-paporot-evhena-stankovycha-ukrajinskyj-proryv-u-lvovi/> (дата звернення 31. 03. 2024).

58. Ощепков М. О. «Гірська легенда» для альту і струнних Є. Станковича : історія, композиція, драматургія / *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : науковий журнал / [ред.-упор. Д. Юник]. Київ : Видавничий центр НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. № 4 (61). С. 108– 120.

59. Ощепков М. О. Альтові концерти Євгена Станковича : взаємодія композитора і виконавця / *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : науковий журнал / [ред.-упор. Д. Юник]. Київ : Видавничий центр НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. № 4 (65). С. 98– 111.

60. Польовий О. Тенденції розвитку камерної симфонії у творчості сучасних українських композиторів (до проблеми художнього втілення авторського задуму) // *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії* : зб. статей, Вип. 19. Київ, 2019. С. 151–156.

61. Полянська К. В. Етапи становлення кафедри струнно-смичкових інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського / *Мистецтвознавство України* : науковий журнал / Київ : вип. 22, 2022. С. 42–53.

62. Постоловская Т. И. Лирическое в музыкальном произведении как объект семантического анализа : на примере инструментальных произведений Е. Станковича и В. Сильвестрова 70-х–80-х годов : дисс. ... кандидата искусствоведения : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Киевская государственная консерватория. Киев, 1993. 118 с.

63. Савчук І. Б. Нові тенденції в українському фортепіанному виконавстві зламу ХХ–ХХІ століть у дзеркалі сучасної композиторської творчості // Сучасне мистецтво : наук. зб. ; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. Вип. VIII. С. 285–293.

64. Сіренко Є. І. Є. Станкович: концерт для скрипки з оркестром № 2 : особливості авторської трактовки жанру. // *Київське музикознавство* : зб. ст., вип. 31. Київ : Київський інститут музики імені Р. М. Глієра, 2010. С. 186–196.

65. Сіренко Є. І. Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 252 с.

66. Станішевський Ю. Чарівний світ Євгена Станковича. Сайт Національної спілки композиторів України [Online]. URL : <https://composersukraine.org/index.php?id=1061> (дата звернення 27. 10. 2024).

67. Станкович-Спольська Р. Є. «Цвіт папороті» Євгена Станковича : проблема жанру : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2005. 220 с.

68. Стеценко В. К. Методика навчання гри на скрипці: в 2-х томах, том 1 (за редакцією професора Д. Легкера). Львівська державна консерваторія імені М. Лисенка, оркестрова кафедра, 216 с.

69. Сюта Б. Постмодернізм. *Українська музична енциклопедія*. Т.5, Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського НАН України, 2018. С. 399–400.

70. Татарінцева І. О. Ліричне в концерті-симфонії 80–90-х років ХХ століття : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2002. 178 с.

71. Тугушева Н. Концептосфера Четвертої камерної симфонії Євгена Станковича як результат музично-поетичної взаємодії : автореф. дис. ... канд. мист-ва. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. 17 с.

72. Тукова І. «Жанротворчество» и творчество «в жанре» // *Науковий вісник : Музичний твір як творчий процес* : зб. ст., вип. 21 :. Київ, 2002. С. 31–38.

73. Тучапець А. І. Альтова музика Євгена Станковича як важливий феномен його композиторської творчості // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. ст., вип. 127. Київ, 2020. С. 39–51.

74. Тучапець А. І. Творча постать Валерія Матюхіна : до 45-річчя створення «Київської камерати» Альтова музика Євгена Станковича як важливий феномен його композиторської творчості // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : зб. ст., вип. 1. Київ, 2023. С. 288–294.

75. Удовиченко М. М. Концертні амплуа альту в творчості композиторів XVIII–XXI століття Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту. Харків, 2022. 107 с.

76. Ущепівська О. Жанрово-конструктивні елементи пейзажу в музиці Є. Станковича. // *Теоретичні та практичні питання культурології* : зб. ст., вип. 18. Мелітополь, 2005. С. 11–18.

77. Хай М. Й. Синтез фольклору і власного «я» // Music-Review Ukraine. 12.01.2017 URL : <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/CA99BF0029385155C22580A500662AF2?OpenDocument> (дата звернення 31. 03. 2024).

78. Чекан О. Е. Соло на увірваній струні // Україна молода. 2004, №55. Дата оновлення : 25.03.2004. URL : <http://www.umoloda.kiev.ua/number/147/164/4905/> (дата звернення 11. 09. 2024).

79. Чекан Ю. І. Євген Станкович : три штрихи до портрета // *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : до 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : № 4 (21). Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. С. 153–161.

80. Щеголевская И. Н. Гармония как стилевой фактор в творчестве украинских советских композиторов 70–80-х гг. Л. Дычко, Е. Станкович, М. Скорик : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского. Киев, 1987. 224 с.

81. Ядловська З. Г. Українське скрипкове мистецтво 60–80-х рр. XX ст. : тенденції розвитку : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 26.00.01 «Історія та теорія культури» / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2008. 170 с.

82. Riley M. W. The history of the viola, Vol. 2. Michigan : Printed by Braun-Brumfield, Ann Arbor, 1991. 454 p.

83. Riley M. W. The history of the viola. Michigan : Vol. 1. Braun-Brymfield, Ann Arbor, 1993. 396 p.

ДОДАТКИ

Додаток № 1. Нотні приклади

Концерт № 1 для альту з оркестром. Клавір, факсиміле першої сторінки авторського рукопису.

Концерт для альту з оркестром. Єв. Станко
Concerto for viola and Orchestra Yev. Stankev.

Viola $\text{♩} \approx 72$

V-la *largo* $\text{♩} = 44$ [10]

Piano *largo* $\text{♩} = 44$ [10]

a tempo $\text{♩} \approx 72$ (Rubato)

Симфонія-концерт для альта та симфонічного оркестру № 2. Клавір, факсиміле першої сторінки авторського рукопису.

Симфонія
для альта solo
та симфонічного оркестру.

Є.А. Сімакович
Укр. Станкович

Andante $\text{♩} = 69-72$

mp molto legato

Simile

Poco a poco dim.

Meno mosso $\text{♩} = 52$

-1-

Додаток № 2. Зображення

Євген Станкович



Андрій Війтович. Адресат та перший виконавець Концерту № 1 для альта з оркестром, виконавець Симфонії-концерту для альта і симфонічного оркестру № 2.



Дмитро Гаврилець. Один з виконавців Концерту № 1 для альту з оркестром, здійснив та опублікував першу редакцію сольної партії твору.



Даніїл Райскін. Адресат та перший виконавець Симфонії-концерту для альту і симфонічного оркестру № 2, виконавець Концерту № 1 для альту з оркестром.



Андрій Тучапець. Перший виконавець оркестрової версії «Гірської легенди», здійснив перший запис твору.



Олександр Лагоша. Один із основних виконавців «Гірської легенди», здійснив другий і наразі крайній ліцензійний аудіозапис твору.



Катерина Супрун. Перша виконавиця Камерної симфонії № 15.

