

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра оркестрових струнних інструментів**

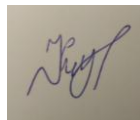
**РОЗВИТОК ЄВРОПЕЙСЬКОГО АЛЬТОВОГО МИСТЕЦТВА
XX СТОЛІТТЯ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ П. ХІНДЕМІТА**

Магістерська робота:
МЕЛЕШКО КОСТЯНТИНТИНА ОЛЕКСАНДРОВИЧА

Науковий керівник:
Кандидат Мистецтвознавства,
професор кафедри оркестрових
струнних інструментів
ЛЄБЕДЄВ ЄВГЕНІЙ СЕМЕНОВИЧ

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

Мелешко К. О.



ЗМІСТ

Вступ.....	3
<u>Розділ 1</u> Специфіка розвитку сонатного жанру в творах для альта закордонних композиторів ХХ століття.	
1.1 Становлення репертуару для альта від епохи барокко до кінця ХХ століття в музиці зарубіжжя.....	8
1.2 Жанрові та стильові аспекти в музиці для альта у закордонних композиторів ХХ століття.	22
<u>Розділ 2</u> Еволюція сонати як жанру на прикладі творчості П. Хіндемита.	
2.1 Особливості альтової творчості П. Хіндемита.....	30
2.2 Соната ор.25 №4 для альта у супроводі фортепіано Пауля Хінтемита.....	37
<u>Висновки</u>.....	46
Список використаних джерел.....	48

Вступ

Актуальність теми. Протягом декількох попередніх епох , альт як сольний інструмент був незаслужено відсунутий на другий план у струнно-смичковому виконавстві.

Репертуар був малочисельним, особливо це помітно якщо порівнювати зі скрипковою бібліотекою. Але у ХХ столітті альтове мистецтво переживало надзвичайний підйом. В цей період альт займає гідне, самодостатнє місце насамперед як провідний сольний інструмент. Потужний розвиток сольного виконавства на альті, симфонічних і камерних жанрів, особливо, струнних тріо і квартетів, зумовило збільшену потребу в музикантів-альтистів.

Тому в період підйому сольного альтового мистецтва збільшилися випадки, коли грою на інструменті могли похизуватися ще й митці в європейському композиторському середовищі, які володіли технікою володінням струнно-смичковим інструментом фактично на професійному рівні.

Однак увагу на такий інструмент, як альт, багато композиторів звертали і раніше, починаючи з XVIII століття. І. С. Бах, В. А. Моцарт, Л. Ван Бетховен не просто грали на альті, але вважали його кращим за скрипку. Альт в деякій мірі був популярний і в період епохи бароко і класицизму, коли для нього були написані сотні концертів. Серед класичних зразків творів великої форми для альту варто виділити Концерти для альту з оркестром Ф. А. Хоффмайстер, Я. Стаміц, а також Концертну симфонію для скрипки і альту з оркестром В. А. Моцарта. Останній же розширив функції застосування альту і в камерно-інструментальній сфері,

свідченням чого слугують шість струнних квінтетів В. А. Моцарта, де композитор чималу роль відводить інструменту, чия функція раніше обмежувалася стандартною гармонійною підтримкою інших членів ансамблю. В епоху романтизму повальне захоплення віртуозних концертів призвело до домінування на сцені скрипкових та фортепіанних концертів та сонат, а такі інструменти як альт, гобой та віолончель спіткала доля другорядних сольних інструментів.

Однак, саме в ХХ столітті альт, нарешті, вступає в свої права. Такі видатні виконавці, як Л. Тертіс, П. Хіндеміт, Т. Циммерман і У. Прімоуз, посприяли (кожен в свій час) розвитку інструменту і домоглися всесвітнього визнання цінності альту серед композиторської спільноти. Розвиток сольного виконавства на альті зумовило значне розширення репертуару за рахунок найбільш цікавих і показових в звуковому і змістовному відношенні творів, перш за все сонат і концертів. У. Уолтон, А. Блісс, Б. Барток та П. Хіндеміт – саме з цими композиторами ХХ століття пов'язаний новий рівень виконавських вимог та можливостей гри на альті, вони здійснили справжній прорив у репертуарі альтистів .

З'явилися цікаві і новаторські в змістовому та тембровому відношенні сонати, що вимагали не аби яких віртуозних навичок від виконавця-альтиста. Таке розширення репертуару спонукало розквіт альтового сольного виконавства. А саме сонатні жанри в творчості П. Хіндеміта займають визначне місце в виконавській програмі альтистів, тож в ході дослідження буде зроблена спроба дослідити процес формування та становлення сонатного жанру в альтовому виконавстві ХХ століття на прикладі сонат для альту П.

Хіндеміта.

Мета дослідження - вивчення процесу формування та становлення альтя як інструменту в контексті розвитку європейського альтового мистецтва XX століття на прикладі сонатної творчості для альтя П. Хіндеміта.

Мета зумовила вирішення наступних завдань:

- розглянути шлях розвитку альтя як сольного інструменту в історичному аспекті;
- простежити шлях становлення репертуару для альтя від епохи барокко до кінця XX століття в музиці зарубіжжя;
- вистежити аспекти метаморфоз конструкції та параметрів альтя;
- виявити особливості альтової творчості П. Хіндеміта з точки зору новаторства в альтовому репертуарі;
- Проаналізувати сонату для альтя та фортепіано ор.25 №4 Пауля Хіндеміта з точки зору композиційної структури та виконавської специфіки;

Об'єкт дослідження є розвиток європейського альтового мистецтва XX століття.

Предметом дослідження є альтова творчість П. Хіндеміта з точки зору новаторства в альтовому репертуарі музики XX століття (на прикладі сонати для альтя і фортепіано № 4, ор. 25).

Матеріалом дослідження слугують :

- 1) сонати для альтя і фортепіано та сонати для альтя соло П.

Хіндеміта.

2) аудіо та відеозаписи обраних творів.

Методологія дослідження :

- Історичний - пов'язаний з еволюцією альту від епохи барокко до XX століття.
- Жанровий - пов'язаний з аналізом жанру сонати для альту в XX столітті на прикладі сонат для альту П. Хіндеміта.
- Стильовий - пов'язаний з виявленням індивідуальності сонатного стилю П. Хіндеміта.

Теоретична база. Для розкриття теми дослідження були систематизовані джерела, присвячені альтовому мистецтву:

- Жанри та стилі в музиці – Мазель Л., Зенкін М. , Арановський М. , Раабен Л.
- Історія альтового мистецтва – Понятовський С. П.
- Альт - Понятовський С. П.
- Історична еволюція ролі альту в оркестрі XVI – XX століття - Понятовський С. П.
- Європейське альтове мистецтво першої половини XX століття – Городецький А. В.
- Дослідження і оцінювання творчості П. Хіндеміта – Леонтева О.
- Соната для альту і фортепіано оп. 25, №4 П. Хіндеміта : проблема стилю в контексті творчої еволюції композитора періоду 1920-х років – Іванов В.М.
- Пауль Хіндеміт. Життя і творчість – Левая Т.
- Музика XX століття. Витоки і етапи розвитку – Ковнацка Л.В.

Наукова новизна отриманих результатів аргументується відсутністю спеціально орієнтованих досліджень , присвячених історичному становленню та розвитку альта та альтового репертуару XX століття в контексті сонатної творчості для альта П. Хіндеміта.

Практична значимість. Результати даного дослідження можуть бути використані для подальшого вивчення історії альтового мистецтва XX століття та альтової сонатної творчості П. Хіндеміта.

Структура та об'єм дослідження - Дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел.

Розділ 1. Специфіка розвитку сонатного жанру в творах для альту закордонних композиторів ХХ століття.

1.1. Становлення репертуару для альту від епохи барокко до кінця ХХ століття в музиці зарубіжжя.

Розвиток репертуару для альту бере початок з ХVІ століття (30-ті по 50-ті роки) в Північній італії. Альт як інструмент еволюціонував разом із всією струнно-смичковою групою. Цікаво, що назви струнних інструментів мають спільний корінь «viola». В той час, відомими майстрами струнно-смичкових інструментів в Венеції, Мілані, Кремоні та Брешиї були : А. Гварнері (1626 р. – 1698 р.), А. Амати (1520 р. – 1580 р.), Н. Амати (1596 р. – 1684 р.) та А. Страдіварі (1644 р. – 1737 р.). Інструменти цих майстрів зберегли свою цінність та неповторне звучання до сих пір і коштують великої сумми грошей.

Впродовж ХVІ – ХVІІ століття струнно-смичкові інструменти були двох видів :

- viola da gamba – («da gamba» - з італ. «тримати між колін») – під час гри музикант сидів, а інструмент знаходився у вертикальному положенні між колінами.

За розмірами та діапазоном, віола да гамба близька до сучасної віолончелі. Інструмент мав 5 або 7 струн; сім ладів на грифі; гриф був плоским, що дозволяло грати по декільком струнам одночасно; високі обичайки; верхня дека опукла, нижня дека плоска, ефі с-подібної чи f-подібної форми.

Із всього сімейства віол «viola da gamba» найдовше залишалась в

первинному виді та не зазнавала змін. Багато композиторів середини XVII століття писали твори для неї. Карл Фрідріх Абель був останнім виконавцем-віртуозом на віолі да гамбі.

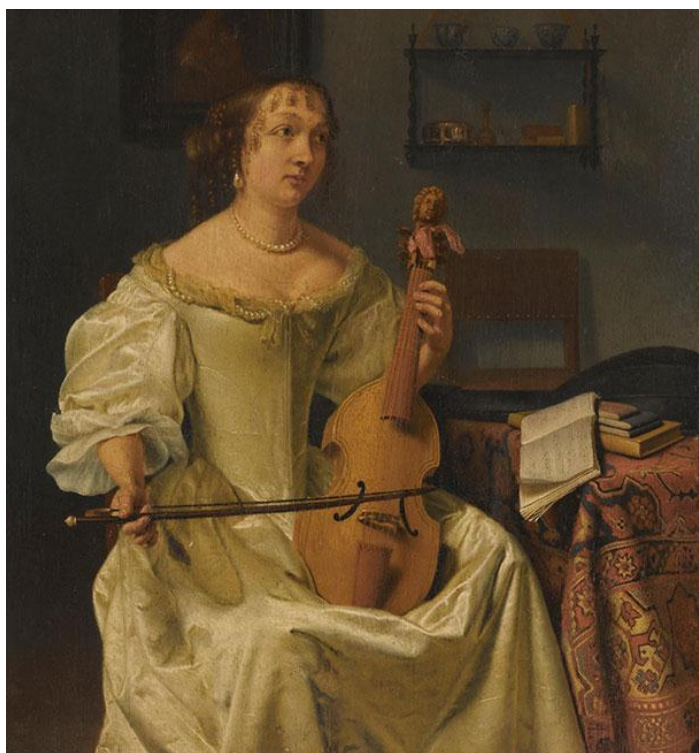
З кінця XVII століття написані для да гамби твори виконуються на віолончелі. На початку XX століття виконавці, що прагнули до точного відтворення музики минулого, відродили віолу да гамба.

Першим виконавцем на «viola da gamba» в XX столітті став Крістіан Деберайнер, зігравши сонату К. Абеля в 1905 році.



- viola da draccio – («da braccio» - з італ. «в руках» або «на коліні») – під час гри інструмент знаходився в горизонтальному положенні. Його тримали на лівому плечі так само як нинішні скрипки та альти. Саме «viola da draccio» була попередницею сучасних скрипок та альтів. Інструмент мав: низькі обичайки; Опуклу нижню

та верхню деки; Ефи f-подібної форми; На грифі лади відсутні; На шийці йшли струни, що натягувались на потрібну висоту. За розмірами інструмент менший від «viola da gamba», принцип будови був майже такий самий (з вказаними вище відмінностями). В XVI столітті формується та набуває сучасного виду скрипка. Найбільшої популярності набирає в XVII столітті. Має чотири струни – «мі» другої октави, «ля» першої октави, «ре» першої октави і «соль» малої октави.



- З'являється альтова віола («viola d'amore» - з італ. «віола кохання») – струнно-смичковий інструмент, пік популярності отримав в епоху барокко та раннього класицизму. «Viola d'amore» мала 6 або 7 основних струн. Пізніше додали резонансні(другорядні) струни які розташовувались нижче основних струн. На резонансних струнах не грали смичком та пальцями лівої руки. Вони звучали за допомогою взаємодії коливань основних струн і корпусу. Інструмент мав особливий м'який тембр саме завдяки резонуючим струнам.



На початку XIX століття *viola d'amore* поступово втрачає свою популярність, а згодом і зовсім віддає своє місце сучасному альту.



Альт має струни: «ля» першої октави, «ре» першої октави, «соль» малої октави і «до» малої октави. Зовні виглядає як скрипка але має більші розміри із схожими прийомами гри. У альту немає фіксованого розміру на відміну від скрипки. Градація розміру альту в основному залежить від розміру рук виконавця. В середньому параметри альту знаходяться в градації від 39 см до 43 см, в рідких випадках 46 см але не кожен зможе впоратися з настільки великим

інструментом. Разом з інструментами еволюціонувала і ансамблева структура. В ході таких змін надали перевагу прототипу класичного квартету, що зберігся до сучасності. Основна роль була у першої та другої скрипки, а в ролі басу-континіо був альт і віолончель. В XVII столітті відбувся остаточний занепад *viola da gamba* тому що був значний теситурний розрив з діапазоном альту і технічно було складно грати віртуозні твори на да гамбі. Тож з середини XVIII століття віолончель остаточно замінила віолу да гамба і забрала головну басову і тенорову роль та посіла почесне місце в класичному квартеті. Такі зміни в світі інструментів, а саме поява скрипки і альту спричинила необхідність появи навчальних посібників гри на інструменті. Так в 1780 році з'являються навчальні трактати для цих двох інструментів. Оскільки прийоми гри на альті мало в чому відрізняються, для досвідчених музикантів не стало проблемою перехід зі скрипки на альт і навпаки. Зміни спіткали не лише альт, а й смичок. Франсуа Турт подовжив і витончив його, надав рівної форми.

Однак статус сольного інструменту (а не лише як ансамблевий) альт набув лише наприкінці XIX століття (на відміну від скрипки і віолончелі). Основною проблемою та завданням було віднайти ідеальне співвідношення розміру альту та зручністю виконання. Це складне питання сприяло деяким спробам майстрів в покращенні конструкції альту. Маленькі за розміром альти були дуже зручні в виконанні але вони не мали того густого і насиченого альтового тембру. На великих альту був неперевершений, соковитий альтовий тембр але не практичні у виконавських аспектах.

Наприклад, німецький альтист, історик музики та композитор - Г.

Ріттер в 1875 році створив альт з довжиною корпусу 48 см, більший за розміром від стандартних альтів і більш схожого за якістю звуку до скрипки. Він назвав його «viola alta» (з італ. «високий альт»). У такого альту-велетня був сильний звук, який оцінили Р. Штраус і Р. Вагнер. Але не дивлячись на переваги звуку, виконавські труднощі взяли гору адже гра на такому інструменті шкодили апарату виконавців. На цьому експерименти не завершилися У 1930-х рр. видатний британський альтист Лайонел Тертіс зробив модель з довжиною корпусу в 43 сантиметри, тим самим успішно збалансувавши зручність у виконанні з прекрасним звучанням інструмента. Його повний, глибокий і теплий звук вразив багатьох. У наші дні, як правило, великі альти (приблизно 43 см) використовуються професійними музикантами, в той час як менші моделі (приблизно 40 см) використовуються в аматорському музикуванні.

Віола д`амур як інструмент у європейських країнах сприймалась по різному. У XVIII столітті в Англії композитори ігнорували цей інструмент та не вбачали за потрібне писати для нього твори. Що можна казати коли навіть, видатний італійський скрипаль-віртуоз та композитор, Франческо Джеменіані (1687 – 1762), практично не задіював цей інструмент в своїй творчості, він приділив увагу йому тільки у кончерто-гросо, але партії були прописані навіть не для всіх творів цього жанру. Вільям Гершель (1738 – 1822) композитор і астроном родом з Англії, у своїй творчості задіяв віолу д`амур як повноцінний інструмент та написав три концерти які на привеликий жаль так і не були видані. Вільям Флектон (1709 – 1798) приділив увагу віолі д`амур ще

більше уваги, він написав чотири тріо-сонати для віоли та басу, які стали першими віольними сонатами які стали відомі та видані в Англії.

В. Флектон пояснював чому віола має репутацію нікчемного інструменту на протязі довгих-довгих років, на його думку це пов'язано з тим що віолі віддавали роль інструмента тільки для похмурих частин творів, де чудово тонований інструмент страждав через відсутність соло і тем де може виявити свої сильні якості. Він вирішив створити ці твори, щоб проявити виразні характеристики даного інструмента, прищипити смак до того що цей інструмент може бути не тільки на другорядних ролях але і солюючим. Перед початком написання композитора замотивувало те, що він не зміг знайти в лондонських нотних магазинах жодного твору, де б віолі надавалася переважаюча роль. Це стало мотивом для того щоб бути композитором який виявив чудові властивості інструмента та довести це до відома публіки. Дещо інша ситуація склалась на території Німеччини та Австрії, там з XVIII століття автори та композитори приділяли увагу до віоли більш безпосередньо. В творах було дивним коли віола мала роль сольного супроводу в окремих номерах опер. Однак прорив ролі в музиці для віоли настав в 1731 році в концерті для альту з оркестром G-dur атором якого став Георг Філіп Телеман (1681 – 1767), видатний німецький композитор . Г. Телеман дуже тепло відносився до альту і тому використовував його в багатьох своїх творах серед яких багато сонат, концерт для двох альтів і струнного оркестру G-dur який в свою чергу був відомий в певних музичних колах. Але саме концерт опублікований в 1731 році вважають першим написаним

саме для альту. Також варто зазначити, що Йоган Себастьян Бах у 1721 році закінчив написання партитури шести концертів які присвятив маркграфу К. Л. Бранденбург-Шведському. Створення концертів припало на час перебування І. С. Баха, за однією з версій, в Кеттені (1717 – 1723 роки). Але, на великий жаль, ці концерти відправились у забуття і не були виконані за життя І. С. Баха. Слід зазначити, що альт мав важливу місію в партитурі третього та шостого концерту. В концерті №3 G-dur взагалі відсутні сольні партії. Музична гармонія рівномірно поділена між трьома альтами, трьома скрипками та трьома віолончелями. Проте, в концерті №6 B-dur (призначений для двох альтів, двох *viola da gamba*, віолончелі та контрабасу) партитура наповнена сольними проведеннями та тембровими протилежностями. Характерним аспектом в партитурі є свідомо відмова від скрипичного акомпанементу, що додає особливого гнітючого та понурого забарвлення твору. Репертуар професійних виконавців завжди включає в себе дані концерти. В XVIII столітті був створений знаменитий Мангеймський оркестр в складі якого завжди було багато видатних композиторів. Ним були зачаровані Вольфганг Амадей Моцарт і його син. Яскравою фігурою того часу був Ян Стаміц (1717 – 1757), композитор який довгий час був концертмейстером Мангеймського оркестру та з часом став його диригентом. Ян Стаміц як композитор також залишив свій відбиток і в альтовому репертуарі написавши Концерт для альту з оркестром G-dur. Сини Яна Стаміця - Антон Стаміц (1750 – 1809) та Карл Стаміц (1745 – 1801) залишили Мангейм та переїхали в Париж, де Карл згодом став у музичному середовищі доволі

відомим і одним з перших альтистом-віртуозом та створив ще два менш знаметиних твори на противагу Концерту для альту з оркестром D-dur а саме Концерт №2 B-dur та Концерт №3 A-dur . Всі ці композитори та написані ними твори надали альту роль самостійного інструменту та дали поштовх на розвиток в майбутньому.

При дворі Фредеріка II Великого який сам був професійним музикантом та композитором було багато музикантів – композиторів які написали безліч творів саме для альту. Серед яких неможливо не згадати таких митців як: Йоганн Йоахім Кванц (1697 - 1773), Йоганн Готліб Граун (1702 - 1771), Карл Філіпп Емануель Бах (1714 - 1788). У Відні альтове становлення теж має свою спадщину. У другій половині XVIII століття в камерній та оркестровій музиці альт починає звучати все більш часто та яскраво. Альт займає більш виразну роль в творчості Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л.В. Бетховена, на що ще мало вплив те, що ці великі митці безпосередньо самі володіли грою на альті на досить гарному рівні. Роль альту потішечки відходить від звичайного фактурного заповнення, його роль в дуетах, тріо, квартетах та квінтатах починає конкурувати по своїй значимості з іншими учасниками різних музичних складів. Прикладами підвищення ролі альту в музиці можна вважати тріо «Kegelstatt» для фортепіано, кларнета і альту Es-dur (1786) та симфонія «Кончертанте» для скрипки, альту і оркестру Es-dur(1779) написані В.А. Моцартом. Специфіка звучання альту надихнула Л.В. Бетховена на збільшення його ролі в камерних творах та симфоніях. Таким чином Ноктюрн для альту і фортепіано оп. 42 який навіть серед альтистів є

маловідомим до його був Серенадою для струнного тріо ор 8. Таке перекладення зробив сам Бетховен. В струнному квінтеті ор. 29 C-dur та в септеті ор. 20 Es-dur Л. Бетховена роль альту значно збільшується, в струнних квартетах ор. 59 №2 F-dur та №3 e-moll альт також починає звучати відмінно новими фарбами. Також не можна не згадати про дует для альту та віолончелі який Бетховен написав для виконання зі своїм другом віолончелістом ще на початку своєї творчості. Серед віденських композиторів були і інші особи, хто складав сонати, концерти та інші твори для альту: Франц Антон Хоффмайстер (1754 - 1812) - близький друг Бетховена і перший видавець його робіт, Карл Діттерс фон Діттерсдорф (1739 - 1799), Йоганн Баптист Вангала (1739 - 1813), Йоганн Міхаель Гайдн (1737 - 1806), Пауль Враницький (1756 - 1808). В іншій країні Європи – Італії, інтерес до альту не був таким вираженим. Здебільшого цікавість до альту виявляли небагаточисельні скрипалі які вирішили ознайомитись з схожим по постановці рук інструментом оскільки це могло бути необхідним для використання в оркестрах. Але були Італійські композитори які все ж писали твори для альту. Бартоломео Бруні (1757 – 1821) написав кілька дуетів для альту але його більш плідна робота в альтовому мистецтві була виражена в трьох сонатах для альту Луїджі Боккеріні (1743 - 1805), будучи видатним композитором також був віолончелістом високого рівня, що давало йому мотивацію писати велику кількість віолончельних концертів, квартетів, квінтетів за участі альту, партії якого були доволі вимогливими. Історія розвитку альту в Європі складалася в різних країнах по різному в епоху бароко та просвітництва. Але вже на початку XIX століття

композиторі відштовхуючись від специфіки особливостей звучання альта створили досить об'ємну за обсягом нотну бібліотеку для альта. Карл Марія фон Вебер (1786 – 1826) у 1809 році на прохання свого брата написав «Анданте і угорське рондо» для фагота з оркестром оп. 35 яке має більшу популярність саме в перекладенні для альта. Також Карл Вебер створив яскраве соло для альта в третьому акті опери «Вільний стрілець». У 1834 році, по замовленню Н. Паганіні, було написано одне із найвідоміших альтових творів, а саме симфонія у чотирьох частинах для альта з оркестром «Гарольд в Італії» яка написана Гектором Берліозом (1803 – 1869). Згодом Ференс Ліст (1811 – 1856) звернув увагу на цю симфонію яка його дуже зацікавила і зв'язку з цим вирішив розробити перекладення для альта та фортепіано яке дуже вразило Г. Берліоза. Серед творів того часу які варто згадати були: «Казкові картини» Роберта Шумана (1810 – 1886), Сонату для альта у супроводі фортепіано Ф. Мендельсона, та три сонати для альта та фортепіано Й. Брамса. В XVIII столітті в Європі починають з'являться різні праці в розділі методичної літератури присвячених розвитку навичок та постановці рук на альті. Такі автори як Мішель Корретто (1707 - 1795), Франсуа Кюпіс і Міхаель Волдемар зрозуміли що в освітній літературі не вистачає інформації для оволодіння та подальшого використання тональних якостей альта. Тому праці присвячені саме альтовому мистецтву ставало все більше. Бартоломео Кампаньолі (1751 – 1827) створив сорок один етюд для альта соло, Антоніо Бартоломео Бруні (1757 – 1821) написав двадцять дуетів для скрипки і альта й ще двадцять п'ять етюдів присвячених розвитку техніки на альті. Подальша

історія розвитку альту як інструмента мала перемінний характер що можна прослідити в ХІХ столітті. Зниження рівня альтового виконавства була зумовлена тим що скрипалі-педагоги у повальній своїй більшості не були знайомі з принципами та методикою гри саме на альті. Крім того тенденція того, що альтистами ставали скрипалі які не мали достатнього рівня технічного розвитку не могла впливати позитивно. По цим причинам альт як інструмент виходив з моди та мав суперечливу репутацію. Проте в середині ХІХ ст. альт починає бути більш цікавим інструментом в музичному соціумі. Видатні скрипалі почали звертати увагу на альт як на повноцінний солуючий інструмент, захоплені виразними звуковими якостями інструмента, вони не тільки почали грати на ньому але й стали писати для альту нові твори. Серед таких скрипалів були: Анрі В'єтан (1820 – 1881), Йозеф Йоахім (1831 – 1907), Ніколо Паганіні (1782 – 1840), Людвіг Шпор (1784 – 1859). В ХІХ столітті в Італії інструментальна та симфонічна музика не набула значного розвитку так як на сцені панувала опера. Однак відомий музикант-альтист педагог та диригент міланського оперного театру Ла Скала Алессандро Ролла (1757 – 1841) приділив увагу саме альтовому мистецтву написавши багато концертів, камерно-інструментальну музику, етюдів, та став своєрідним тягачем розвитку альтової методики та бібліотеки. Сьогодні є фактом те що Ніколо Паганіні опанував альт по методиці яку написав А. Ролл. Сам же Ніколо Паганіні, проникнувшись альтовим звучанням, створив Сонату для великого альту з оркестром та квартети для струнного тріо в складі якого був альт. Тому вже на початку ХХ століття альт подолав самі кризові періоди свого

існування та почав нове відродження як солюючий інструмент поступово звертаючи на себе увагу різних видатних композиторів та музикантів зі всього світу.

1.2. Жанрові та стильові аспекти в музиці для альта у закордонних композиторів XX століття.

Музичні твори закордонних композиторів XX століття мають дуже суперечливий характер. Їхні новаторські прагнення та задуми в музиці відігравали яскравим контрастом на фоні колишніх гармонічних та виконавських основ та традицій, що базувались на поняттях устаткованих в XVIII - XIX столітті. Консервативність та традиції класичного виконавства домінували над радикальністю нових поглядів, відкриттів, тенденцій цілої серії нових творів молодих композиторів. Але не зважаючи на перешкоди та застарілі погляди на музичну естетику, новатори XX століття досягли бажаного і відкрили нову сторінку в історії музики та вплинули не тільки на виконавську сферу, а й здійснили прорив в області теорії музики. До того ж, подібне надавання переваги класичній музичним традиціям, цілком зумовлене романтичними та буржуазними переконаннями, які мали значний вплив на музичний світ, перетворює послідовні нові твори композиторів в не що інше як імітацію того, що створювали попередники в XIX столітті. Наприкінці XIX століття романтизм досяг своєї ідеологічної вершини, що зумовило попит у пошуку нових напрямів.

Розвивається нове музичне мислення. Виникають кардинально нові за концепцією та задумом музичні стилі та напрямки, а також композиторські техніки.

Утворюються такі стилі та техніки музичної композиції як:

- Додекафонія – це такий метод композиції, який базується на основі дванадцяти тонів які співвідносяться лише між собою.
- Імпресіонізм – музичний стиль, характеризується різким підвищенням колористичного компонента звуку, прозорістю, тембровим контрастом та зменшенням розмірів класичного оркестру
- Постромантизм – музичний стиль в якому застосовувались традиційні форми в поєднанні передовими.
- Неокласицизм – музичний стиль який виник як реакція і пряме заперечення проти імпресіонізму.
- Алеаторика – напрям в музиці, яка спирається на принципі випадковості.
- Пуантилізм – метод композиції в якому музичний твір створюється з окремих звуків.

Узагальнюючи всі аспекти, можна виділити такі основні риси музики ХХ століття:

- 1) Метро-ритмічні зміни.
- 2) Вихід за класичні тональні межі.
- 3) Розвинення серійної техніки.
- 4) Популяризація камерних складів.
- 5) Поповнення репертуару для інструментів які не позиціонувались як сольні та майже відійшли у забуття.

Саме ритм в музиці ХХ століття зазнав найбільшої метаморфози. Митці бажали досягнути високої різноманітності орнаментальних акцентів за рахунок особливого ритму для створення ефекту напруженості в музичному полотні, фактурі. В зв'язку з чим вибір

авторів зупиняється на складних, змінних розмірах. Тим не менш, це сприяло покращенню рівня співпраці між диригентом і композитором. Такі непередбачувані зміни темпів та фактури потребували більш ретельної інтерпретаційної роботи від диригента з оркестром. Наприклад симфонічна спадщина Г. Малера, що стала показовою з точки зору добросовісності та принциповості виконавського підходу. В партитурах композитори стали вносити позначки темпу метронома, щоб максимально точно донести до виконавців темп який є найдоцільнішим для виконання. Не менш важливим для максимально вдалого звучання твору стали враховувати не тільки темпові особливості, а й кількість виконавців ансамблю чи оркестру, акустичні аспекти залу.

Музика XX століття зазнала суттєвих змін в структурі музичного полотна. Музичний рух йде по вертикалі у пост романтичних та імпресіоністичних творах. Це пов'язано з підкресленням краси тональності за допомогою гармонії. Проте, твори з використанням дванадцятитоновості мають більш горизонтальну структуру і не акцентують увагу на окремо звучачих акордах.

Музика XX століття, в жанрово-стильовому плані, багата різними за характерами зразками. Водночас зберігається зацікавленість композиторів до симфоній, концертів, квартетів, камерних та сольних сонат, а разом з тим композитори авангардисти та імпресіоністи цікавились одночасними формами, мініатюрами, симфонічними картинами за участі досить невеликого складу інструментів. XX століття стало досить багатим на появу нових знаменитих композиторів, творчість яких охоплювала кординально різні музичні грані.

Засновником музики імпресіонізму був Клод Дебюссі (1862-1918 р.) – французький композитор, віртуозний піаніст, музичний критик і диригент. Твори К. Дебюссі являються своєрідною формою переходу від музики пізнього романтизму до модернізму в ХХ столітті. Він спирався на французькі музичні традиції, а також значний вплив на творчість мали тенденції російської музики (С. Мусоргський, М. Римський-Корсаков) і французька символічна поезія та живопис в стилі імпресіонізму. А також, він проаналізував пентатонну конструкцію багатьох музичних національних традицій різних культур.

Густав Малер (1860- 1911 р.) – австрійський композитор, диригент. Після смерті його визнали одним із найбільших симфоністів ХХ століття. Його твори слугували переходом від музики австро-німецького романтизму дев'ятнадцятого століття до музики модернізму початку двадцятого століття. Композитор презентував симфонію як жанр з абсолютно нової сторони : поступове зміщення в бік атональності та хроматизмів, поєднання різноманітних камерних та побутових жанрів у межах класичного симфонічного циклу чим передбачив майбутні досягнення композиторів нововіденської школи таких як А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн . Арнольд Шенберг (1874 – 1951 р.) – австрійський композитор, педагог, теоретик, диригент. Автор серійної техніки та додекафонії, представник експресіонізму в музиці.

Альбан Берг (1885-1935 р.) – видатний австрійський композитор нововіденської школи та музичний критик. Видатний представник експресіонізму в музиці. Всесвітню знаменитість отримав завдяки опері «Воцек» (написана за п'єсою «Войцек» Г. Брюхнера). Антон

фон Веберн (1883 - 1945 р.) – не менш відомий австрійський композитор і диригент, Один із основоположників ново віденської школи. А. Берг, А. Шенберг і А. Веберн в своїй творчій діяльності остаточно відмовились від класичних тональностей , замінивши їх дванадцяти тоною додекафонною системою. Ці новаторські техніки частково використовували у своїх творах – П. Булез (1925 – 2016р.), К. Штокхаузен (1928 – 2007р.) та О. Мессіан (1908 - 1992) – композитори «другої хвилі» авангарду. «Французька шістка», до складу якої входили Артур Онеггер (1892 р. -1955 р.), Луї Дюрей (1888 р. – 1979 р.), Жорж Орик (1899 р. – 1983 р.), Даріус Мійо (1892 р. – 1974 р.), Франсіс Пуленк (1899 р. – 1963 р.) та Жермен Тайфер (1892 р. – 1983 р.), сприяла розвитку іншого напрямку в музиці ХХ століття. Неокласицизм та примітивізм стали ключовими стилістичними рисами в творчості «Французької шістки». Композитори писали музику переважно для хореографічних вистав, для фортепіано і для вокалістів.

Слід відзначити видатного композитора ХХ століття, що відкрив нову сторінку в альтовому виконавстві та репертуарі – **Пауль Хіндеміт** (1895 р. – 1963 р.) – відомий німецький композитор, диригент, теоретик та альтист. Створив власний неординарний стиль, що відрізняв його від інших. В своїх творах об'єднав сучасні композиторські техніки з традиціями необароко. Музична мова композитора охоплювала всі різноманітні жанри та експериментальні напрямки ХХ століття, але в той же час постійно брала початок у класиків (І.С. Бах, І. Брамсу, М. Регера). Зацікавленість музикою епохи барокко, що стало центром неокласичних уподобань композитора, виразилося в широкому використанні

поліфонічних методів. Прикладом такого захоплення культурою музики барокко стають вокальний цикл «Життя Марії» і опера «Кордильяк»(за новелою Т. Гофмана). В його творах не було такого інструмента, який не фігурував в його творах в якості сколюючого і на якому П. Хіндеміт не міг би сам зіграти. Він володів грою на скрипці, альту, віолончелі, *viola d'amore*, контрабасі, фортепіано, ціла низка духових та ударних інструментів. Таке володіння гри на різноманітних інструментах було аргументоване його композиторським підходом, що базувався на принципі детального вичення кожного інструменту для кращого розуміння особливостей та специфіки виконавства.

Слід зазначити, що рівень виконавства П. Хіндеміта на скрипці та альті був блискучим та віртуозним. Але з кінця 1910 року він надає перевагу альту. Саме через альт П. Хіндеміт самовиражався в своїй авторській діяльності. В наслідок чого така його композиторська та виконавська діяльність зробила вагомий внесок у історії становлення сольного альтового репертуару в музиці ХХ століття. Як альтист П. Хіндеміт грав у відомому квартеті Л. Амара з яким гастролював по різних країнах. Став організатором фестивалів нової камерної музики в Донауєшингені. П. Хіндеміт прагнув віднайти так званий ідеал гармонічної, класично урівноваженої музичної мови. Такі пошуки, прагнення теоретично осмислити та огрунтувати одвічні канони музики призвели до появи збірки «Керівництво по композиції»(1936 р. – 1941 р.). Тридцять років вплинули на композитора складними та страшними подіями фашистської Німеччини, що зміцнили його дух та мужність. Саме тоді з'явилась опера «Художник Матіс» (1938 р.) – складна

соціальна драма, що була співзвучна з тодішніми подіями. Наприклад, яскраві та багатослівні асоціації викликала сцена спалення лютеранських кринг в Майнці. Фашистська влада заборонила її виконання та П. Хіндеміт не здався. Зовсім скоро опера отримала нове втілення в формі однойменної симфонії. Конфлікт з фашистською владою та її диктатурою став причиною міграції П. Хіндеміта.

Після закінчення війни, композитор зацікавлюється інструментальними жанрами. Він пише симфонії «Петербургская» і «Серена», «Симфонічні метаморфози тем Вебера». В 1957 році з'являється симфонія «Гармонія світу». Ця симфонія символізувала віру композитора в гармонію всупереч хаосу навколишнього світу. Яскравою фігурою музичного світу XX століття є і Пауль Хіндеміт. Період авангарду в музиці 1950 – 1960 років був найекспериментальнішим і багатим на композиторів новаторів та їх творів за часів нововіденьської школи. К. Штокгаузен популяризував електронні звукові гами, Я. Ксенакіс – схоластичні складні конструкції, Д. Лігеті – ефірні мікрополіфонії. Класична музика наприкінці XX століття все більше схилялась до інноваційних тенденцій не нехтуючи комп'ютерними технологіями, які безповоротно внесли зміни в взаємодії електроніки з класичними інструментами. З кінця XX до поч. XXI століття провідним напрямком в музиці стає мінімалізм, в якому остинатний матеріал перетворювався у тонально витриману гармонійну структуру. В кінцевому підсумку, зарубіжна музика XX століття пройшла тернистий, але прогресивний шлях від слідування традиціям музики минулого, до поступового перетворення та розвитку

композиторських досягнень в рамках сучасної мультикультурної музичної системи.

Розділ 2. Еволюція сонати як жанру на прикладі творчості П. Хіндеміта

2.1. Особливості альтової творчості П.Хіндеміта.

Для багатьох зарубіжних композиторів двадцятого століття альтова соната як жанр стала значущим та невіддільним сигментом в творчості. Неможливо засумніватися в тому що в двадцятому столітті жанр альтової сонати залишив вагомий і дуже значущий відбиток культурі та мистецтві. Майже не було композиторів які б не почали цікавитися жанром альтової сонати, для когось ця зацікавленість була швидкоплинною та розглядалась як експеримент, інші ж занурювались в невідомий та незвіданий світ, відкривали нові ланки свого мистецького стилю та усвідомлено зробили даний жанр відокремленою областю свого мистецтва. Все що відбувалося в двадцятому столітті було вжито в змістовну частину альтової сонати. Один з найвагоміших європейських композиторів ХХ століття який зробив безцінний вклад в розвиток альтової сонати двадцятого століття був видатний німецький композитор і альтист Пауль Хіндеміт. Творчість цього видатного митця налічує сім альтових сонат, чотири з яких для альту соло і три для альту в супроводі фортепіано. Будь яка з цих сонат є фундаментальної одиницею в світовій альтовій бібліотеці, цінність яких важко переоцінити. Як виконавець будучи ще юнаком П. Хіндеміт розпочав свій шлях як скрипаль. Його досягнення як виконавця дали йому змогу вже в дев'ятнадцять років стати концертмейстером Франкфуртського оперного оркестру. Вже, незабаром, його увагу привернув на себе більш звучний та тембрально

насичений струнний інструмент – альт. Згодом саме цей інструмент прославив П. Хіндеміта як музиканта-виконавця світового рівня. Сонати для альту які за життя написав Хіндеміт можна поділити на три етапи:

Перший включає в собі два твори які були написані в 1919р. а саме – Соната для альту і фортепіано оп. 11 №4 та альтову сонату соло оп. 11 №5, в яких відображається більш ранні стилістичні прийоми та спроби знати себе в цьому жанрі.

Другий етап містить вже три сонати – соната для альту соло оп.25 №1 (1922) та оп.31 №4 (1923) а також соната для альту у супроводі фортепіано оп. 25 №4 (1922).

Третій етап - самий останній цикл увійшла дуже відома Соната для альту та фортепіано F-dur (1939 р.) та остання соната для альту соло (1937 р.).

У роки написання ранніх сонат, академічне музичне суспільство як і вся Німеччина була під впливом Першої Світової війни, тому і настрої які переважали на той час не давали змоги надіятися на світле майбутнє. Усі ці настрої залишили вагомий відбиток на ранній альтовій творчості П. Хіндеміта. У віці двадцяти чотирьох років П. Хіндеміт почав цікавитися літературою авторів раннього експресіонізму творчість яких мала значний вплив на подальший розвиток композитора. Соната для альту і фортепіано оп.11 №4 за своєю суттю являється одночастинною що вказує на те що вона не дотримується класичної сонатної структури але всі її епізоди за своєю суттю можна розрізняти. Тому так би мовити перша частина сонати коротка вступна фантазія. Вона починається з емоційно насиченої каденції в партії альту де супровод фортепіано має

функцію підтримки. Подальший розвиток каденції та її наближення до логічної кульмінації є безпосереднім переходом до вступу наступної частини. Наступна частина є формальним духовним серцем твору, вся частина побудована на варіаціях. Написаний в тональності B-dur народний мотив який ліг в основу першій варіації також проходить і в одноіменній тональності b-moll. Примхлива друга варіація є зв'язуючим елементом між першою та третьою варіаціями яка по своїй суті має глибокий задум що відображається тембрально в партії альту. Четверта варіація починається з поступового нагнітання з позначкою *agitato* що на своїй кульмінації є різким переходом в основну тему наступної частини. Третя поєднує в собі всі ідейні метаморфози загального руху твору та проходить в емоційно не спокійному *fugato*. Завершення твору в схвильованій коді з частковим відсиланням до народного наспіву з другої частини. Одна із перших сонат яку виконав П. Хіндеміт була Соната для альту соло op.11 No5 яка прозвучала в австрійському місті Фрідбурзі в 1920р. Саме в музиці цієї сонати чітко простежуються значний вплив творчості І.С.Баха і Клода Дебюссі. Сама ж соната містить в собі чотири частини. Перша частина - «*Lebhaft, aber nicht geeilt*» - являє собою мудре чергування віртуозних фраз з постійними темповими змінами. Друга частина - «*Mäßig schnell, mit viel Wärme vortragen*» («Помірно швидко, з великою теплотою») - походить на мініатюрну рапсодію з пильною увагою до різних орнаментальних деталей. Одночасно агресивне та таємниче скерцо третьої частини має динамічну спорідненість з Сонатою для віолончелі та фортепіано Клода Дебюссі. А фіналом твору виступає масштабна пасакалія,

прообразом якої структурно та по формі являється дуже відома Чакона з Партити для скрипки соло № 2 І. С Баха. Цей твір займає особливе місце в сонатній творчості П Хіндеміта, так як увібрав в себе художні амбіції та особливий вид подання даного жанру.

Соната для альту соло ор.25№1 мабуть є найвідоміша альтова соната композитора. Вона входить до другого циклу альтових сонат. В ній можна побачити все більш виразні і чіткі мовні засоби вже сформованого музичного письма композитора. Соната складається з п`яти частин. Переливчасті та мінливі – такими словами можна описати першу та другу частину сонати. На зміну широкому руху та відносно чотирнацькому ритму приходить поступове затихання та умиротворення.

Друга частина в своєму викладенні має певні особливості які притаманні тільки їй, такі як постійне чергування розмірів та прискорення пульсу в окремих тактах. Цією частиною автор позначає початкові конфлікти.

Третя частина «*Sehr langsam*» тимчасово відкладає конфліктну тематику другої та є центром проникливого та сконцентрованого роздуму. Глибина роздумів та плавність руху як тематизм переходить і в наступну частину, але вже в більш динамічному та схвильованому викладенні як і належить фіналу.

Четверта частина є яким взірцем нового революційного підходу до жанру альтовою сонати Перед початком частини автор зазначає: : «У шаленому темпі. Дико. Краса звуку має вторинне значення ». Саме дана вказівка є реальним прикладом того що композитор проігнорував власні естетичні смаки які до цього він майстерно

реалізовував в своїх альтових сонатах з ор. 11, тому навіть підхід до формо-творення цієї частини є новаторським. Мова йде про те, що частина побудована на єдиному імпульсі від ноти С яка є своєрідним трампліном для подальшого розвитку тематизму. Даний прийом свідчить про еволюцію альтової сонати як жанру у творчості П. Хіндемита. Фінал сонати - «Langsam, mit viel Ausdruck» наслідує тематизм попередньої частини, але є беззаперечним апогеєм даного твору. Досить не звичним є те що в фіналі чергуються такти які мають різні розміри, а їх постійне чергування змушують виконавця звертати увагу на метро-ритм. Пронумеровані такти дають змогу відчувати себе більш комфортно під час виконання музики та незвичних по довжині тактів, та надавати безпосередню увагу розвитку фрази. Під кінець сонати на не всі поставлені питання знайдеться логічна відповідь.

Соната ор.31 No4 з того ж циклу вже має більш звичну структурну трактовку та кордони різних частин показані більш явно. Початок Сонати для альту соло ор.31 No4 має спільні метро-ритмічні конфігурації з першою частиною Сонати ор.25 No1. Вже в цьому опусі сонат, розвиток тематизму має в своїй структурі поліфонічні прийоми. Запроваджуються зрозумілі кордони які допомагають виявити форму даних творів. Але змістовність та драматургія епізодів структурно не підлягають змінам. Один із останніх факторів який вплинув не тільки на життя композитора але і на творчість була еміграція з рідної країни. За для того щоб відділити німецьке музичне середовище та вільну аудиторію від впливу творчості П. Хіндемита, нацисти примусово позбавили його почесного звання професора Берлінської консерваторії що і стало

головним приводом для зміни місця проживання. Перше місце де композитор побував після виїзду була Швейцарія, але в ній він пробув не довгочасно. Вже в 1940 році П. Хіндеміт емігрував до Сполучених Штатів Америки де мандрував по різних штатах. Саме під час одного з такого переїзду з Нью – Йорку до Чикаго, П. Хіндеміт написав свою останню сонату для альту соло в чотирьох частинах. Концепція твору не передбачала експериментальну палітру авторських задумів як в альтових сонатах 20-х років, та не мала спільного кореня з постромантичною традицією. Даний твір має відмінність від інших сонат які були написані автором. В ньому проглядається абсолютно відмінне та нове, яке відмічав і сам П. Хіндеміт. Домінуючими інтервалами стають абсолютні консонанси (квінта, октава) та відносно абсолютні консонанси (кварта, терція). Особливістю даного твору є впровадження в партитуру порушеного хроматизму. Атмосферу жвавого та бурхливого динамізму надають акценти які підкреслюють більш значущі в загальній фразі інтервали. Солюючий інструмент застосовується в цілях показу його здібностей тому вітруозні пасажі та наявність акцентованих ритмів які містять швидкі частини сонати є показом як віртуозності так і практичності в художньому плані. Баланс світлих та темних барв це те, на що автор звернув особливу увагу у викладенні змістовності твору, і цей аспект перейшов і в подальші багаточисельні інструментальні твори композитора. У чотирьох частинах Сонати для альту і фортепіано, написаної в 1939 р, Хіндеміт дотримувався лінійності в викладі матеріалу. Він використовує F-dur як тональний центр, але ніколи не повертається до основної тональності. Структура першої частини

частково нагадує сонатну форму, але, швидше за все, є лише її імітацією. Друга частина уособлює одне з щасливих миттєвостей життя П. Хіндеміта. Тут відмінність в довжині тактів, тепер вони позбавлені колишньої агресії з ранніх сонатах.

Третя частина «Рапсодія» - пов'язує лінійного і Рапсодійного елемента та стрімко змінювань темпів. Фінал сонати розвиває початкову тему з першої частини. Дві варіації розкривають тему з протилежних сторін: перша здійснює тонке коливання руху, яке в градаціях більш тихої динаміки створює атмосферу таємниці.

Потужні акорди і акцентовані мелодії другий варіації роблять упор на розвиток інтервалів основної теми. Майстерне *rallentando* в кінці частини дозволяє спертися на зростаючий темп і посилити фінальний настрій сонати, що мчить до свого тріумфального завершення.

2.2 Соната оп. 25 №4 для альту у супроводі фортепіано Пауля Хіндемита.

Пауль Хіндеміт – митець, композитор, альтист який залишив дуже вагомий відбиток в німецькому музичному середовищі ХХ століття.

В цей період творчість П. Хіндемита особливим чином еволюціонувала. Особливий симбіоз пошуку нових течій, ідей, звучання та тембрального вираження та прагнення композитора до відродження гармонії минулого. Таким чином, саме поєднання різноманітних течій, що стали розвиватися на території Германії, були характерною особливістю композитора на початку ХХ століття. П. Хіндеміт сформував свій особистий неповторний стиль в якому, в більшості випадків, не вдавалося можливим виділити переважаючі елементи естетичного підґрунтя того чи іншого художнього напрямку. Твори написані в цей період мали дуже складний стилістичний комплекс. Різноманітні елементи постають в чудирнацьком єдинстві та цілісному образі, ці прийоми знайшли своє місце також і в жанрі інструментальної сонати.

Соната оп.25№4 для альту та фортепіано твір в якому відчувається тривога, трагічність та спустошення післявоєнної дійсності.

Створення в рамках драматично-конфліктній сонатній формі, яка має яскраве вираження в першій та останній частині тричастинного циклу. Розвиток від протиставлення контрастних образів після гибелі ідеалів минулого століття та пошуку нових художніх вершин шляхом розквіту нової мистецької культури, стає стійким приводом для створення змістовного, драматично-музичного задуму, що має

на увазі зіставлення філософських роздумів та прагнення особистості віднайти істину, пізнати добро.

Конфліктний драматизм має перша частина (Sehr lebhaft) та фінал (Lebhafte viertel). Повільна друга частина (Sehr langsame Viertel) - коротка за об'ємом але наповнена глибокими філософськими роздумами. Починається перша частина сонати з фундаментального вступу фортепіано (на тридцять п'ять тактів), який знайомить слухачів із написаною в тричастинній складній формі - темою головної партії. З точки зору мелодичної лінії, головна партія наповнена хроматичними інтонаціями (які посилюють напругу в звучанні), акцентованими звуками у кінці кожної фрази, дисонансами і відсутніми терцовими гармоніями у вертикалі. Завдяки таким засобам характер першої частини набуває агресивний характер але водночас має не менш змістовні філософсько-драматичні риси. В подальшому мотиви головної партії розвиваються секвенціями. Визначну роль в музичній драматургії першої частини займає низхідний хід, що завершується висхідним стрибком на септиму. Таким чином утворюється своєрідна «обертальна фігура» яка утворює відхилення від строгих правил руху половинної та четвертної тривалості. Отже, цей хід стає основою остинатних фігур супроводу. Зазвичай його поява пов'язана з наближенням кульмінації. Таким чином, кульмінація головної партії в репризі проходить через поступове нагнітання звучності в середині основного розділу де також постає «обертальна фігура». Проте, кульмінація у партії фортепіано раптом обривається. Тема яка звучить у альту є таким собі зменшеним варіантом теми основного розділу. Партія альту яка

наполегливо супроводжується повторюванням *ostinato* у фортепіано звучить так само напружено що створює своєрідну ритмічну поліфонію. Складається ця ритмічна фігура з чотирьох чвертей і половинної ноти які в свою чергу паралельно звучать на синкоповані з паузами чверті що звучать на другу а також п'яту і шосту долі. Розвиток гармонії, що напружено звучить в альтовій партії призводить до появи « обертальних фігур» та утворює контрапункт до теми середнього розділу головної партії яка переходить до партії фортепіано.

Поява нової великої кульмінації в репрізі закінчує проведення головної партії в якій теми основного і середнього розділу головної партії звучать одночасно. Образ головної партії яку так підкреслює композитор, свідчить про її провідне значення в драматургії. Вона може асоціюватися у слухача і з військовою тематикою та без принципною незломлювальною наступаючою силою яка рухається наперекір всьому. Вимогливість і завершеність структури, а також поліфонічні прийоми вказують на те що композитор прагне влаштувати нові звучання за допомогою композиційних принципів характерних для старовинних класичних зразків. Все це призвело до того, що в музиці почала переважати урбаністична та експресіоністська стилістика. Але далі нас зустрічає зовсім інша, контрастна на фоні головної партії співуча побічна партія, що починається після раптового завершення головної. Експонується зовсім інакший образ, партія альту звучить співуче та мелодійно, що перекликається та нагадує в своєму тематизмі й характері повільну частину альтової сонати *f-moll* Йоганнеса Брамса, при

цьому партія фортепіано рухається акордами і це призводить до певних асоціацій з хоралом. Якщо замислитись то образ побічної партії дуже нагадує світ в довоєнні часи який був рідний та дорогий серцю композитора, на відміну від ворожого і агресивного воєнного світу Першої світової війни. Всі надії, сподівання та ідеали дев'ятнадцятого століття були в щент розбиті початком Першої світової війни. Таким чином всі ці настрої були втілені у сонаті. І лише в побічній партії переважають неокласицистські риси. У розробці відбувається інтенсивний розвиток образної сфери.

В довгих мелодійних лініях починають з'являтися «обертальні фігури» які поступово починають відігравати більш значущу роль. Поступово збільшується значимість «обертальних фігур» і це призводить до кульмінації між розробкою і репризою як в партії альт так і у фортепіано. Симбіоз стилістичних елементів неокласицизму і сучасності що створив композитор показує нам намагання усіма засобами та прийомами в музиці відобразити картину загибелі світу. Протягом усієї репризи звучить ритмічна фігура яка складається з двох восьмих і четвертної яка чим далі тим значуще звучить та переймає на себе всю динамічну роль поряд з «обертальною фігурою», яка надає *ostinato* вже в першому проведенні і обидва інструмента грають її одночасно. Динамічний розвиток, який стрімко зростає, призводить до головної кульмінації, яка має величезний розмах. Експресивне звучання альт в динаміці чотирьох *forte*.

Поява побічної партії у альт іде слідом після кульмінації, яку починає супроводжувати акорди ритм яких нагадує кульмінацію

яка тільки що звучала але з елементами маршу. Помалу мелодійність звучання слабшає і кода, в основу якої входить тема розробки, трактується як ліричний перехід до іншого образу. Драматичною, філософською постає друга частина сонати яка написана в простій трьохчастинній формі в темпі «Seire langsame» яка невелика за масштабами(в порівнянні з крайніми частинами) але анітрохи не поступається по глибині і змістовності, і звучить в вельми повільному темпі, напружено та роздумливо створюючи своєрідний «діалог» між альтом і фортепіано. Процес розвитку мелодичної лінії та домінування акордової фактури наводять на асоціації з початком, в той час як дещо протяжну за характером мелодію у альту можна пов'язати з суб'єктивно-ліричним образом. Тематична образність викладена у другій частині характеризується складністю, яка виявляє свою відображення і в стильовому аспекті. Таким чином, мелодія яка відкриває частину, що складається із чотирьох тактів, поєднала в собі одразу декілька ключових риторичних фігур такі як :

- хроматичний висхідний рух на секунду та низхідний мотив на секунду в характері ламенто .
- так званий образ « мотив переборювання» створюється в наслідок низхідної та висхідної кварта.

Такі інтонації наділяють тему рисами жалю і в одночас філософських роздумів. Інтонації в темі альту також мають підтекст питань, а низхідний хід на секунду закінчує фрази. В цілому, якщо взяти другу частину в контексті циклу, впевнено можна трактувати

її як простір для роздумів, осмислення того що в першій частині відбувалось як в ідейному плані так і з точки зору гармонії.

Одночасно з тим, гармонія другої частини будується згідно з принципами будови розширеної хроматичної тональності. Слід зазначити, що такий виклад музики з точки зору гармонії підтверджує що в двадяті роки Пауль Хіндеміт не тільки проходив шлях створення і становлення авторської теоретичної системи, а і засвоював всі раніше здобуті пізньоромантичні досягнення в цій області.

Третя частина структурно об'єднала в собі риси сонатної форми із дзеркальною репризою, а також рондо-сонати і як фінальна частина відрізняється напруженістю та динамізмом. Характерна риса для більшості фіналів сонатно-симфонічних циклів П. Хіндеміта є складність змісту та глибокий задум. Відкриття головної партії знаменує звучання двох помпезних акордів у альту і фортепіано які йдуть один за одним.

Другий елемент являє собою вихреподібні пасажи тріолями у партії альту, які розкручуються та створюють пружинисту напругу в темі, що в багато чому може нагадувати тематизм фіналів барочних концертів. Потім, з'являється у другому реченні третій елемент, в партії фортепіано, на фоні пружинистих трелій в партії альту починають звучати рівні вісімки з форшлагом. Даний елемент може нагадувати «міфестофельську» тему із сонати h-moll Ф. Листа та багата інших подібних моментів з романтичних творів, саме так автори намагаються створити нестямно саркастичний та злий образ. Проте на відміну від творів попередників сам задум та тематизм

останньої частини та багато її елементів має очевидний зв'язок з образами урбаністичного енергійного руху. Вираження складного стилістичного симбіоза в головній партії третій частині пов'язане з виявленням механізованого образу, лихого початку, байдужого до всього людського. Внаслідок розвитку всіх елементів в рамках музичної форми відбувається перехід до побічної партії.

Вирій пружних трелій ненадовго обриває ліричну мелодію в партії альту. Однак той факт, що остання частина сонати дуже близька до німецької пісні та може буди протиставленням нищівному напору головної партії, на перший погляд не додає суттєвих змін але в подальшому розвитку це має велике значення в музичній драматургії.

У подальшому головним засобом розвитку стає ритм, епізод що замінює розробку в новому тематичному матеріалі побудований в образній сфері головної партії. Весь епізод звучить в затамованій та стихлій динаміці, пасажі шістнадцятими в партії альту, що наполегливо повторюються разом з звучанням контрапункту в фортепіано, створюють мелодичний варіант третього елементу головної партії, та асоціюється з прихованою ворожою силою, яка в кожному секунду може стати реальною. Завершення епізода скандують різкі, зненацька, насичені дисонансами акорди які повертають згадку про перший елемент головної партії. Три та чотири ріано – саме таку гучність вказав композитор на початку репризи для альту та супроводу, щоб натякнути на максимально тихий емоційно насичений початок. Звучання мелодійної побічної партії яка рухається вперед у супроводі побудованого на повторенні однакоого мелодійного ритмічного малюнку, дає опору

на розвиток тематизма. Тема в партії альту стає більш значна якщо порівняти її з експозицією та процес її розвитку доповнюється підголосками в партії фортепіано, що дає змогу досягти вагової звучності.

В цій сонаті, як і в багато інших творах П. Хиндемита, переконує в реальності досягнення балансу та гармонії, шляхом подолання всіх труднощів за для досягнення великої мети. Тому, мабуть, саме побічна партія уособлює цей нездоланно-важкий шлях, який може привести до бажаної гармонії подоланням жахливої кризи яка була показана в першій частині.

В партії фортепіано знову з'являється третій елемент головної партії в момент звучання побічної партії в репризі, що руйнує хиткий та тендітний шлях до бажаного миру. Створюється враження, що поєднання цих елементів які утворюють в звучанні контрапункт являє собою безпосереднє зіткнення живого на механічного, людського та нелюдського. В репризі головної партії разом з «міфістофельським» елементом знову з'являються пасажні тріолями, що вказує на те що боротьба за ствердження нової гармонії продовжується до самісінького кінця.

Однак значне скорочення теми а також деяка хаотичність в послідовності тематичних елементів вказують на те що багато чого вже подолано. В мотивах побічних партій звучать акорди-удари які переривають їх звучання в коді, а потім повторно з'являються другий та третій елементи головної партії, що звучать в контрапункті. Восьма пауза раптово перериває його. Після паузи звучить стрімкий, висхідний мотив побудований на темі побічної партії. Ударний акорд більше не може стримати свою енергію яка

пов'язана з прагненням людини до балансу та гармонії. Таким чином досягається якісно нова перспектива здолання драматичних сутичок, що зародились в свідомості митця двадцятого століття. Вони символізують головні стовпи-тональності першої та третьої частини а саме C-dur в першій частині та D-dur в фінальній частині.

ВИСНОВКИ

Мета і завдання, поставлені в роботі, досліджені : розвиток альтового мистецтва в XX столітті на прикладі альтової творчості П. Хіндеміта; виділені плеяди видатних музикантів, які зробили вагомий внесок в розвиток альтового мистецтва; позначені часові межі в періодизації становлення і розвитку альтової школи; визначені видатні зразки альтової сонатної спадщини, які розкрили альт в якості незамінного союзника в реалізації високого композиторського задуму в XX столітті. Проведено екскурс в історію зарубіжної академічної музики XX століття. В тому числі, були позначені основні стилістичні напрямки, розглянуті основні жанри, вказані провідні композитори найвидатніших національних композиторських шкіл. Крім того, в роботі позначені та розібрані періоди розвитку і становлення альту, роль і функції інструменту і його різновидів в продовж кількох століть, продемонстрований процес еволюції і перетворення віоли в інструмент, найбільш наближений до сучасного альту і його характеристикам. Згадані найважливіші досягнення Германа Ріттера і Лайонела Тертіса в створенні найбільш досконалої конструкції альтового корпусу і його комфортної експлуатації серед виконавців. Також тут проаналізовано етапи розвитку альтового репертуару не тільки з хронологічної сторони питання, але і з територіальної точки зору. З'ясовано, що інтерес до альту був аж ніяк не повсюдним. Австрійські і німецькі композитори виявилися першовідкривачами

альта як повноцінного сольного інструменту тільки в XVIII столітті.

Епоха романтизму прищепила інтерес до альта і з боку Італії, а пізніше і Англії. Також розглянуті різні жанрові різновиди альтовий творів. Розглянуто альтова спадщина видатного німецького композитора і альтиста П. Хіндеміта, чия творчість безпосереднім чином посприяла пробудженню інтересу до альта з боку світової музичної спільноти в середині XX століття. Варто зазначити, що тут були розібрані видатні зразки альтових сонат композитора, були виявлені характерні риси музичного стилю П. Хіндеміта, що проявилися в його альтовій творчості. Проведено дослідження формоутворення, драматургії і специфічних рис, властивих альтовим сонатам П. Хіндеміта в різні періоди його творчості.

Таким чином, еволюція альтової сонати в творчості зарубіжних композиторів XX століття розглянута на прикладі альтових сонат П. Хіндеміта як одного з найяскравіших композиторів того періоду. У них відзначені найважливіші тенденції, які згодом отримали розвиток в альтовій сонатній музиці XX століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акопян Л. О. Стамиц Й. // Музыкальный словарь Гроува. Москва, 2001. 643 с.
2. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник : Москва, 1987. Вып. 6. С. 5—44.
3. Асафьев Б. В. О Музыке XX века. Ленинград : Музыка, 1982. 91 с.
4. Асафьев Б. Элементы стиля Хиндемита // Зарубежная музыка XX века. М.: Музыка, 1975. 198—209 с.
5. Барсова И. А. Оркестр // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Москва : Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. 83—97 с.
6. Безруков Г. И., Ознобищев К. В. Основы техники игры на альте. Москва : Музыка, 1983. 189 с.
7. Бобровский В. П. Музыкальный анализ // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия , 1973, Т. 1. 139—146 с.
8. Бэлза И. Ф. О музыкантах XX века / И. Ф. Бэлза // Советский композитор, 1979. - 295с.
9. Варунц В. Цикл “Kammermusik” (к вопросу о неоклассицизме Хиндемита) // Пауль Хиндемит: статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1979. 143-178 с.
10. Витачек Е. Ф. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов / под редакцией Б. В. Доброхотова. Москва : Музыка, 1964. 350 с.
11. Веприк А. М. Трактровка инструментов оркестра. Москва : Музгиз, 1948. 309 с.

12. Гинзбург Л. С. Исследования, статьи, очерки. Москва : Музгиз, 1971. 322 с.
13. Горбунов В.Н. Альтистая музыка русских композиторов XVIII – начала XX века // Южно-Российский музыкальный альманах, 2004. Вып. № 1 / 2. 231–239с.
14. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Киев : Музична Україна, 1973. 311 с.
15. Грачев В. Н. Интерпретирующий стиль в музыке XX века: закономерности, эволюция : автореф. Дис. ... канд.искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / В. Н. Грачев ; Мос. Гос. Конц.им.П.И. Чайковского. – М. : Музгиз, 1953. – 108 с.
16. Гринберг М. М. Исполнительство на альте // Вопросы музыкального исполнительского искусства: сб. ст. Вып. 2. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1951. 465–483 с.
17. Гринберг М. М. Русская альтовая литература : // учебное пособие для высш. муз. учеб. заведений : Москва, Музыка, 1967. —193 с.
18. Демченко А.И. Коллаж и полистилистика в искусстве XX века. // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kollazh-i-polistilistika-v-iskusstve-hh-v/viewer> (дата звернення 23.04.21)
19. Долгова М. А. Пауль Хиндемит в российском музыкознании // Musicus : вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, №3. Санкт-Петербург, 2017. 27–37 с.

20. Жаркова В. Б. Десять взглядов на историю западноевропейской музы-ки. Тайны и желания Homo Musicus : в 2-х томах. Том 1. Київ : ArtHuss, 2018. 344 с.
21. Карапінка М. З. Альтава соло-соната ХХ ст. у національно-стильових та жанрових проекціях // Молоде музикознавство : наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, Вип. 16 / ред-упор. О. Тракало. Львів, СПОЛОМ, 2007. 97–107 с.
22. Карапінка М. З. Жанрова парадигма європейської сонати для альта і фортепіано ХІІІ – ХХ століть : автореф. дис. ... канд.. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 — Музичне мистецтво / Львівська нац. муз. акад.. ім.. М. В. Лисенка — Львів, 2011. 7—16 с.
23. Ковен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. Москва : Музыка ,1981. 341 с.
24. Ковнацкая Л. В. Музыка XX века. Истоки и этапы развития. Москва : Советский композитор, 1986. 48 с.
25. Левая Т. О стиле Хиндемита / Пауль Хиндемит Статьи и материалы. : Советский композитор, Москва, 1979.262—299с.
26. Левая Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество / Москва : Музыка, 1974. 342—448 с.
27. Левик Б.Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 5. Изд. 4-е Москва : Музыка, 1980. 179 с.
28. Леонтьева О. Пауль Хиндемит — критик времени / Пауль Хиндемит. Статьи и материалы. — Москва : Советский композитор , 1979. 5—58 с.

29. Леонтьева О. Т. Альтман Вильгельм // Музыкальная энциклопедия : в шести томах (Гл.ред. Ю. В. Келдыш), т. 1. Москва : 1973. 127 с.
30. Леонтьева О. Исследования и оценки творчества Пауля Хиндемита // Пауль Хиндемит. Статьи и материалы. Москва : Советский композитор, 1979. 350—370 с.
31. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр : история и современность. Москва : Сов. композитор, 1990. 312 с.
32. Маршанский С.А. Современная отечественная музыка для альты: пер-спективы изучения // Вестник Челябинского государственного университета. –2010. Вып. №22. 164–168 с.
33. Музыка XX века : очерки. В 2 ч. Ч. 2. 1917 – 1945. Кн. 3 / ред. Л. Н. Раабен. – М. : Музыка, 1980. – 423 с.
34. Палшков Б. Б. Особливості звуковидобування та інтонування на альті. Київ : Музична Україна, 1982. 96 с.
35. Палшков Б. Б. Особенности оркестрового исполнительства и вопросы методики подготовки альтиста-оркестранта : авт. Дисс. кандидата искусствоведения // Киевская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Киев, 1971. 33 с.
36. Палшков Б.Б. Техника игры на альте в оркестре. Київ : Музична Україна, 1988. 95 с.
37. Понятовский С. П. Альт. Москва : Музыка, 1974. 100 с.
38. Понятовский С. П. История альтового искусства :// учебное пособие для орк. фак. муз. вузов. : Музыка , 1984. 224 с.
39. Понятовский С. П. Историческая эволюция роли альты в оркестре XVI–XX веков : дисс. кандидата искусствоведения /

- Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского. Москва : 1980. 190 с.
40. Раабен Л.Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки: Исследование. Л.: Советский композитор, 1986. – 200 с.
41. Рабей В. О. Скрипка, альт : история, музыкальное наследие, педагогика. Москва : Гос.муз.-пед. институт имени Гнесиных, 1990. 184 с.
42. Руднев В. П. Словарь культуры XX века : ключивые понятия и тексты В. Руднев. – М. : Аграф, 1997. – 301 с.
43. Сандаджян А. Х. Усовершенствование альтовой постановки и его музыкально-исполнительское значение : автореферат дисс. кандида-та искусствоведения / Академия наук Армянской ССР. Ереван, 1973. 25с.
44. Смирнов В. В. История зарубежной музыки. Начало XX в.– середина XX в. Вып. 6. Учебник для музыкальных вузов. Санкт-Петербург : Композитор, 2001. 626 с.
45. Стоклицкая Е. Ю. Альтовая педагогика В. В. Борисовского. Москва : Музыка, 2007. 74 с.
46. Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок. Москва : Гос. Муз. издат., 1959. 270 с.
47. Файнберг Н. А. Разговоры за кулисами об альтистах. Москва : Классика-XXI, 2008. 44 с.
48. Хиндемит П. : статьи и материалы / сост. И. Прудникова. Москва : Советский композитор, 1979. 422 с.

49. Холопова В. Н. Стилевое содержание музыкального произведения // Музыка как вид искусства. СПб.: Лань; Планета музыки, 2014. 222-236 с.
50. Холопов Ю. Н. О трёх зарубежных системах гармонии. Вопросы музыкальной теории в книге П. Хиндемита Руководство по композиции / Музыка и современность. Вып. 4. — Москва : Музыка, 1964. 45—128 с.
51. Холопов Ю. Н. Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции П. Хиндемита // Музыка и современность : сб. статей, выпуск 1. Москва : Музыка, 1962 303- 338 с.
52. Чернова-Строй И. Юрий Башмет – грани совершенства. – Львов, 2003. – 208 с.
53. Шнитке Ада. Изучая ремарки Хиндемита (о фортепианных произведениях композитора). – Советская музыка, 1971, №5. 102–108 с.
54. Gérard Caussé plays Hindemith Viola Sonata op 25 №1 // URL : <https://www.youtube.com/watch?v=tCihWJgJWjE> (дата звернения 15.05.21)
55. Paul Hindemith – sonata for viola solo, op. 31, No. 4 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uYUZccKkemo> (дата звернения 15.05.21)
56. Centre de Musique Hindemith (Электронне джерело) . URL: <http://www.hindemith.info/musikzentrum/> (дата звернення 20.05.21)
57. Zeyringer F. The problem of viola size. American Viola Society. 19 p.
58. Zeyringer F. Die Viola da Braccio. Munich : Helter Druck&Verlag, 1988. 276 p.

59. Riley M. W. The history of the viola. Michigan : Vol. 1. Braun-Brymfield, Ann Arbor, 1993. 396 p.
60. Potter T. Hindemith and the Viola // The Journal of the American Viola Society : journal. Provo : Brigham Young University. Vol. 11 (2), 1995. Pp. 5 – 13.