

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П.
КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра оркестрових струнних інструментів

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ТЕХНІЧНІ ТА ХУДОЖНІ АСПЕКТИ ВІРТУОЗНОСТІ У
МУЗИЦІ П. ГІНДЕМІТА ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ**

Магістерська робота

Олещук Ярини Романівни

Науковий керівник:

Драч Ірина Степанівна

доктор мистецтвознавства

професор

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших

авторів мають посилання на відповідне джерело

Олещук

Олещук Я. Р.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ФЕНОМЕН ПАУЛЯ ГІНДЕМІТА ЯК АЛЬТИСТА І КОМПОЗИТОРА.....	7
РОЗДІЛ 2. КОНЦЕРТНА ТВОРЧІСТЬ ДЛЯ АЛЬТА: ГЕНЕЗА КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ П. ГІНДЕМІТА	
2.1. Концерт для альту з оркестром «Kammermusik» №5 в контексті неокласичного стильового руху.....	13
2.2. Концерт для альту з оркестром «Der Schwanendreher»: повернення до національних витоків.....	21
РОЗДІЛ 3. ПРОБЛЕМА ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ «DER SCHWANENDREHER» В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ П. ГІНДЕМІТА Й А. ТАМЕСТІ.....	40
ВИСНОВКИ.....	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	55

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Альтива творчість П. Гіндеміта – композитора, музиканта-універсала своєї доби, стала новаторською з позицій трактовки альту як інструмента – віртуозного, високотехнічного, здатного вирішувати складні художні завдання.

У даному дослідженні ми звернені до музично-теоретичного й виконавського аналізу концертних творів для альту П. Гіндеміта «Kammermusik №5» та «Der Schwanendreher» в контексті еволюції стилю композитора й окреслення специфіки цих творів у репертуарному інструментальному доробку. За стилістикою ці твори відображають неокласичний контекст творчості автора (циклічна форма, діалогічна фактура, сонатно-симфонічна логіка драматургічного розвитку тощо). Водночас, концерти втілюють ознаки романтичного стилю (наявність програми, наскрізність музичного розвитку, звернення до фольклору, експресивність музичної мови, віртуозність тощо).

Вибір саме цих альтових концертів П. Гіндеміта – «Kammermusik №5» та «Der Schwanendreher» обумовлений тим, що кожен із них є певним етапом у процесі стильової еволюції композитора, а також у процесі ствердження альту як солюючого інструмента, в аспектах технічності, віртуозності, художності.

Потрібно наголосити, що дослідження було розпочате у Львівській державній музичній академії імені М. Лисенка під керівництвом старшого викладача кафедри струнно-смичкових інструментів С. Гаврилюка

(Олещук Я. Альтова творчість П. Гіндеміта в контексті новаторських мистецьких пошуків ХХ ст. : бакалавр.. робота; наук. кер. С. Гаврилюк. Львів, 2022. 37 с.). Продовження вивчення творчості П. Гіндеміта у рамках магістерської роботи відбувалося шляхом включення у загальний огляд творчості композитора виконавської традиції. Зокрема, у магістерській роботі ми звернені як до аналізу драматургічно-комозиційних авторських рішень альтових концертів П. Гіндеміта, так і до розгляду виконавських особливостей Концерту «Der Schwanendreher» в аспектах технічності, віртуозності, художності на прикладі інтерпретацій всесвітньо відомих альтистів – Пауля Гіндеміта (нім. Paul Hindemith), 1939 р. і Антуана Таместі (фр. Antoine Tamestit), 2012 р. Концерт «Der Schwanendreher» містить різноманітні виконавські задачі, у який П. Гіндеміт вніс власний зміст музичної думки, розуміння специфіки музично-виразових засобів, концертного і сольного звучання, збагативши концерт своїм самобутнім стилем і виконавськими уподобаннями.

Отже, окреслена проблематика обумовила вибір теми дослідження: «Технічні та художні аспекти віртуозності у музиці П. Гіндеміта для альту з оркестром».

Об'єктом дослідження є оркестрова музика П. Гіндеміта для альту-соло.

Предметом дослідження технічні та художні прояви віртуозності в альтових творах Пауля Гіндеміта для альту з оркестром.

Мета дослідження – здійснити композиційно-драматургічний аналіз Концертів для альту з оркестром «Kammermusik №5» та «Der Schwanendreher» П. Гіндеміта, окреслити виконавську специфіку Концерту «Der

Schwanendreher» на прикладі трактування сольної партії альту у виконавських інтерпретаціях Пауля Гіндеміта і Антуана Таместі.

Відтак, головними **завданнями дослідження** є:

- проаналізувати історичний та стильовий контекст творів для альту з оркестром.
- визначити специфіку оркестрування Хіндеміта композиційно-драматургічні особливості Концертів «Kammermusik №5» та «Der Schwanendreher»;
- охарактеризувати виконавські особливості Концерту «Der Schwanendreher» на прикладі трактування сольної партії альту у виконавських інтерпретаціях Пауля Гіндеміта і Антуана Таместі.

Методи дослідження. У пропонованій дослідницькій роботі використовуються методи сучасного музикознавства: *теоретичний метод* – для ознайомлення з проблемами теорії та практики альтового виконавського мистецтва; *метод теоретико-музикознавчого аналізу* – для здійснення жанрово-стильового й композиційно-драматургічного аналізу Концертів «Kammermusik №5» та «Der Schwanendreher» П. Гіндеміта; *метод компаративного виконавського аналізу* – полягає в зіставленні характеристик виконавських інтерпретацій Концерту «Der Schwanendreher» у виконанні П. Гіндеміта і А. Таместі.

Теоретична база роботи. Теоретичну базу дослідження складають праці з проблем:

- дослідження альтового мистецтва (Д. Гаврилець, М. Карапінка, О. Криса, Т. Моргунова, М. Riley);

- розвитку жанру концерту (К. Біла, М. Бондаренко, Н. Вакула, Д. Гаврилець, В. Ракочі);
- дослідження різних аспектів творчості П. Гіндеміта (Н.Гнатів, О. Потапова, Н. Barrett, R. Clarke, M. Riley, M. Kube, S. Luttmann, L. Ondras);
- розкриття окремих питань альтової проблематики (Н. Гнатів, D. Dalton);
- дослідження проблеми виконавства та інтерпретації (Н. Жайворонок, О. Жарков, Н. Жукова, О. Катрич, В. Москаленко, В. Самітов);
- розкриття естетичних і стильових аспектів музичної творчості (О. Зінкевич, В. Ларчіков, В. Личковах).

Матеріалом роботи є: Концерти для альту з оркестром: «Kammermusik №5» та «Der Schwanendreher» П. Гіндеміта.

Наукова новизна дослідження полягає в:

- окресленні технічних та художніх аспектів віртуозності у музиці П. Гіндеміта для альту з оркестром;
- окресленні композиційно-драматургічних характеристик концертів для альту з оркестром «Kammermusik №5» та «Der Schwanendreher»;
- проведенні виконавського аналізу Концерту «Der Schwanendreher» П. Гіндеміта й порівнянні виконавських інтерпретацій Пауля Гіндеміта і Антуана Таместі.

Практичне значення. Отримані результати поєднують в собі як теоретичну так і практичну складову, що може бути корисним для практики фахового зростання альтиста. Основні положення та висновки магістерського

дослідження можуть стати теоретико-методологічним підґрунтям для подальшого мистецтвознавчо-прикладного дослідження даної проблематики.

Структура дослідження обумовлена метою і завданнями дослідження. Дане дослідження складається зі вступу, трьох розділів (двох підрозділів), висновків та списку використаних джерел (69 найменувань). Загальний обсяг основного тексту становить 61 сторінку, основний зміст роботи викладений на 54сторінках.

РОЗДІЛ 1

ФЕНОМЕН ПАУЛЯ ГІНДЕМІТА ЯК АЛЬТИСТА І КОМПОЗИТОРА

Пауль Гіндеміт (нім. Paul Hindemith), (1895-1963) як багатогранна творча особистість – німецький композитор, диригент, музичний теоретик, виконавець на альті та віолі дамур, публіцист, поет, автор текстів власних творів, видатний музикант-універсал свого часу.

Композитор відомий як один з найвидатніших *альтистів* свого часу, він професійно володів і іншими смичковими інструментами, музикант-універсал; *диригент*, який залишив кілька цікавих записів; видатний *педагог* і музичний теоретик, автор власної тонально-гармонійної системи; музичний *письменник* і *філософ*; нарешті, *композитор*, який за півстоліття творчого життя пройшов серйозну стильову еволюцію і звертався до всіх існуючих музичних жанрах – від масштабних оперних і симфонічних полотен до дитячих п'єс.

Творчість П. Гіндеміт збагачена його філософією, його здатністю до розвитку й експериментаторства. П. Гіндеміт створював музику для багатьох інструментів (за свідченням сучасників, П. Гіндеміт був одним з небагатьох композиторів, які могли виконати майже всі партії у своїх оркестрових партитурах, звідси – твердо закріплене за ним амплуа «музиканта-універсала» – «All-raund-musiker»[38, с. 112].

Прагненням до всеосяжності відзначено і саму музичну мову композитора, що ввібрав у собі різноманітні експериментальні течії ХХ в. і

одночасно постійно прямував до витоків – до Й. С. Баха, пізніше – до Й. Брамса, М. Рegera і А. Брукнера. Творчий шлях П. Гіндеміта – це шлях народження нової класики: від полемічного запалу молодості до все більш серйозного та вдумливого утвердження свого художнього кредо.

На відміну від переважної більшості своїх сучасників, П. Гіндеміт увійшов в музичну культуру ХХ століття не як «революціонер», а скоріше, як «консерватор», як прихильник вікових традицій європейської музики. П. Гіндеміт не визнавав додекафонії. Його ранні роботи тяжіють до пізньоромантичного стилю, в подальшому композитор звертається до експресіоністської манери письма, подібно до стилю раннього А. Шенберга, а згодом – до складного контрапунктичного стилю («неокласичний» стиль). Для П. Гіндеміта неокласицизм був не лише однією з багатьох мовних манер, а насамперед – провідним творчим принципом, пошуком «міцної та прекрасної форми» (Ф. Бузоні), потребою виробити стабільні та надійні норми мислення, що сягають старовинних майстрів.

До другої половини 20-х років ХХ ст. остаточно формується індивідуальний стиль композитора. Жорстка експресія гіндемітівської музики дає привід уподібнити її «мові дерев'яної гравюри»[43, с. 65]. Залучення до музичної культури бароко, що стала центром неокласичних уподобань П. Гіндеміта, виразилося у широкому використанні поліфонічного методу. Фуґи, пасакалії, техніка лінійного багатоголосся насичують твори різних жанрів. Серед них: вокальний цикл «Житіє Марії» (на вірші Р. Рільке), а також опера «Кардильяк» (за новелю Т. А. Гофмана), де самоцінність музичних законів розвитку сприймається як протипоказ вагнерівській «музичній драмі».

Поряд із названими творами до кращих створінь П. Гіндеміта 20-х років ХХ ст. (і взагалі до кращих його творів) відносяться цикли камерної інструментальної музики – концерти, де природна схильність композитора мислити суто музичними концепціями знайшла найбільш благодатний ґрунт. Пройшовши через період музичного радикалізму, розкритого композитором по-своєму яскраво і талановито (зухвалі експерименти з джазовою та танцювальною музикою, прийоми епатажу і гротеску), композитор прийшов до свідомого творчого самообмеження.

Життя та творчість П. Гіндеміта позначені важливими історичними подіями. Він народився у невеликому містечку Ганау, поблизу Франкфурта у сім'ї ремісника. Його дитинство було позначене бідністю та злиднями, проте батьки заохочували його розвивати свій самобутній музичний талант та брати уроки гри на скрипці. Навчався грі на скрипці з 11 років. Він отримав стипендію та був прийнятий до консерваторії у Франкфурті-на-Майні, де вивчав гру на скрипці, диригування та композицію. Грі на скрипці майбутній композитор навчався у А. Ребнера, композиції – у А. Мендельсона та Б. Секлеса (1909-15). На початку навчання П. Гіндеміт завоював репутацію одного з найвидатніших музичних талантів Німеччини. Крім того, його також вважали безкомпромісним *enfant terrible*, чия провокаційна та агресивна музична новизна була покликана обурити німецьку публіку. Як він писав у 1917 році: «Я хочу писати музику, а не пісенну та сонатну форми, щоб відірватися від німецької художньої музики»[55, с. 113]. Щоб забезпечувати себе, він займався різноманітною музичною діяльністю. Він грав на танцювальних виставах та в музично-комедійних колективах. Водночас він

приєднався до струнного квартету А. Ребнера як друга скрипка (під керівництвом його вчителя гри на скрипці А. Ребнера), а пізніше, у 1919 році, за власним бажанням грав на альті в квартеті Л. Амара, з цим квартетом концертував у різних країнах. У віці 19 років він приєднався до оркестру Франкфуртської опери, спочатку як заступник концертмейстера з 1916 року.

Під час Першої світової війни його мобілізували, у 1916-18 рр. П. Гіндеміт був на військовій службі як полковий барабанщик. «Різня та спустошення Першої світової війни спричинили травматичну втрату ідентифікації з довоєнними музичними цінностями, які були центральними для ранньої освіти П. Гіндеміта»[61, с. 215]. Як писав П. Гіндеміт: «Я вперше усвідомив, що музика – це більше, ніж стиль, техніка та вираження особистих почуттів. Музика виходила за межі політичних кордонів, національної ненависті та жахів війни. Я ніколи так чітко не розумів, який напрямок має обрати музика»[58, с. 117].

Після перемир'я він повернувся до Франкфурта та до квартету Ребнера. У 1921 році разом із віолончелістом Мауріцом Франком Гіндеміт приєднався до альтиста у новоствореному квартеті Amarr, з яким він багато гастролював Європою та писав для нього музику. За часів Веймарської республіки Гіндеміт зарекомендував себе як всесвітньо відомий скрипаль та сучасний композитор Німеччини. Він брав участь як виконавець у перших Днях камерної музики в Донауешингені (у Чорному лісі). Його ранні твори були натхненні пізньоромантичним стилем та експресіонізмом, творами Ріхарда Штрауса, Франца Шрекера та Арнольда Шенберга. Він шокував консервативну публіку серією з трьох одноактних опер, заснованих на сучасних провокаційних

текстах. У 1920-х роках його інструментальні опуси містили підходи, пов'язані з неокласицизмом, з точки зору чіткої музичної виразності, розгорнутої у складній поліфонічній тканині, переважаючому діатоніцизмі. До цього періоду також належать майстерно написані струнні квартети № 3 та 4 (1921, 1922), Концерт для оркестру (1925), танцювальна пантоміма «Демон» (1924), опера «Карділак». На початку 1920-х років композитор долучився до модної тоді ідеї «нової об'єктивності» (Neue Sachlichkeit) – мистецтва, створеного з чіткою практичною метою, а не заради самого мистецтва.

З переїздом у 1927 році до Берліна, він викладав у Вищій школі музики музично-теоретичні предмети та композицію. У 1927 році П. Гіндеміт прийняв посаду професора композиції в Берлінській музичній академії, приєднавшись до таких відомих діячів, як віолончеліст Емануель Фоєрманн, скрипаль Георг Куленкампф та піаніст Артур Шнабель. Академія працювала під керівництвом Франца Шрекера, який започаткував заняття з нових медіа – кіно та радіо – та започаткував виконання старовинної музики на оригінальних інструментах. П. Гіндеміт особливо критикував Арнольда Шенберга, оскільки, за словами П. Гіндеміта, він був відповідальним за створення постійно зростаючого розриву між сучасними композиторами та широкою музичною публікою. Як він пояснив у публічній лекції: «Неміцний зв'язок у сучасній музиці між продюсерами та споживачами викликає жаль. Композитор сьогодні повинен писати лише тоді, коли знає, з якою метою він пише. Часи творіння заради самого творіння, можливо, минули назавжди. З іншого боку, попит на музику настільки великий, що композиторам і користувачам терміново необхідно порозумітися один з одним»[59, с. 225].

П. Гіндеміт почав розмірковувати над роллю композитора в сучасному суспільстві. Перекоаний, що митці повинні писати музику для різної аудиторії та виконавців, включаючи аматорів та молодь, він створював дитячі п'єси, твори для молодіжних груп та духових оркестрів, радіопостановки та інші твори. Він співпрацював з композитором Куртом Вайлем над музикою радіокантати Бертольта Брехта «Втеча Ліндберга» (Der Lindberghflug). Він глибоко поважав музичну традицію, особливо Й.С. Баха, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Й. Брамса. П. Гіндеміт створив великий корпус творів, переосмислюючи різні усталені музичні жанри. Проявляючи велику уяву в плані інструментальних ансамблів, його сім опусів Kammermusik часто описують як сучасний еквівалент Бранденбурзьких концертів Й.С. Баха. Написані для ансамблів різних, включаючи нетрадиційні інструменти, багатьох ударних тощо. Пізніше в Америці він написав свій знаменитий фортепіанний цикл Ludus tonalis (1942) з нагоди 200-річчя завершення «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха в 1744 році.

Для П. Гіндеміта 1930-ті роки були часом творчого розвитку та всесвітнього визнання як композитора, диригента та виконавця на альті та альті д'аморе. У 1934 році він завершив один зі своїх найвідоміших творів – симфонію Матіса дер Малера. У 1934 р. почалося переслідування П. Гіндеміта фашистами (музика П.Гіндеміта не виконувалася у Німеччині до 1945 р.). У жовтні 1936 року, після виконання Сонати для скрипки мі-мажор, було накладено заборону на всі виконання творів П. Гіндеміта. Рік потому П. Гіндеміт став зіркою виставки під назвою «Дегенеративна музика», цілий розділ якої був присвячений «теоретику атональності» та «тісно пов'язаному з

євреями». П. Гіндеміт, непохитний у своїх моральних переконаннях, вирішив покинути рідну Німеччину. Прагнучи триматися осторонь від ідей наступу фашизму, він виїхав до Туреччини, де створив систему музичної освіти за західним зразком і викладав в Анкарській консерваторії (1935-1937).

У 1937 році він оселився у Швейцарії. Він переосмислив свою музичну мову, виклавши своє бачення тональності у двотомному виданні з теоретичною та практичною частинами («Unterweisung im Tonsatz», 1937, 1939; 1970). З цим пов'язана серія сонат майже для кожного оркестрового інструменту, яку він почав писати з 1935 року протягом приблизно двох десятиліть.

У лютому 1940 року П. Гіндеміт виїхав до Сполучених Штатів. Його призначили професором музики в Єльському університеті. Він отримував престижні замовлення і був одним із найчастіше виконуваних сучасних композиторів. Прийнявши американське громадянство в 1946 році, П. Гіндеміт мав намір залишитися в цій країні. Але до 1951 року його запросили стати почесним професором Цюрихського університету. У 1953 році він знову поїхав до Швейцарії, викладав в університеті до 1958 року і залишився там жити та працювати. Серед його останніх творів – опера та пов'язана з нею симфонія «Гармонія світу» (Die Harmonie der Welt), присвячена життю німецького астронома Йоганна.

П. Гіндеміт взяв безстрокову відпустку з Берлінської музичної академії та погодився на проекти в Туреччині та США. Провівши деякий час у Швейцарії, П. Гіндеміт неохоче поїхав до Сполучених Штатів. Попередні візити дещо розчарували його, оскільки він писав дружині: «Боюся, що я ніколи по-

справжньому не звикну до тутешніх речей»[61, с. 51]. Зрештою, П. Гіндеміт отримав посади лекторів в Університеті Буффало, Корнельському університеті, Веллс-коледжі та, згодом, в Єльському університеті. П. Гіндеміт заснував Єльський музичний коледж, який мав потужний вплив на історично обґрунтовану виконавську практику в Сполучених Штатах. Його успіх як викладача супроводжувався відповідним успіхом як композитора. П. Гіндеміт отримав американське громадянство в січні 1946 року, але повернувся та оселився у Швейцарії в 1953 році.

У 1947 П. Гіндеміт здійснив поїздку до Європи: викладав на Міжнародних літніх курсах Моцартеума в Зальцбурзі, концертував як диригент, виконував власні твори та інших композиторів. У 1949-50 рр. прочитав курс лекцій у Гарвардському університеті (США). На їх основі написана книга «Світ композитора», в якій П. Гіндеміт висловив побоювання за долю західноєвропейської культури у світі технічного прогресу, комерції та моди (ті ж думки висловлені композитором на Бахівських урочистостях у Гамбурзі в 1950 і на Брюссельській міжнародній конференції ЮНЕСКО). З 1953 жив у Швейцарії. У 1954 гастролював Південною Америкою, в 1956–з оркестром Віденської філармонії в Японії, в 1959 і 1961 – в США; останні концерти П. Гіндеміта відбулися у 1963 у Нью-Йорку, містах Італії та Відні. Виступав на Единбурзькому музичному фестивалі (1955), фестивалі «Празька весна» (1961). Премія ім. І. С. Баха (1951, ФРН), премія ім. Сібеліуса (1955).

Його останньою світовою прем'єрою була його Меса для змішаного хору а капела, виконана 12 листопада 1963 року у Відні. Композитор був присутній на репетиції. Через хворобу він поїхав до Німеччини для обстеження та лікування.

Він помер 28 грудня у Франкфурті, у своїй рідній Німеччині.

П. Гіндеміт – один із найвидатніших німецьких композиторів ХХ століття. Після Першої світової війни 1914-18 П. Гіндеміт очолив рух неокласицизму в Німеччині, прагнучи відродити традиції старих німецьких майстрів, які були одночасно і творцями, і виконавцями своїх творів. Ідеалом його була творчість Й.С. Баха. Композитор прагнув епічно-об'єктивного характеру змісту своїх творів, він у мистецтві скоріше архітектор, ніж драматург. Навіть у великих симфонічних формах у нього переважають рівновага, гармонія, стриманість, відсутній вираз відкритих, оголених почуттів.

Ранні твори П. Гіндеміта прославили його як майстра головним чином інструментальної музики. Його «антиромантичні» опери «Вбивця, надія жінок», «Свята Сусанна», «Нуш-Нуші», поставлені на початку 20-х рр. ХХ століття, викликали сенсацію, але незабаром були забуті. Великими художніми перевагами відзначена його опера «Кардильяк» за мотивами Е. Т. А. Гофмана (1926), в якій композитор використовував форми номерної опери епохи бароко. У цьому творі помітно вплив драматургії експресіонізму, який, проте, був поверховим. Критика відзначала в ранній творчості П. Гіндеміта урбаністичні мотиви. Серед творів 20-х років ХХ століття. найбільш значні: сонати для струнних інструментів, струнні квартети, ряд творів для оркестру під назвою «Камерна музика», а також «Концерт для оркестру», в яких П. Гіндеміт зумів створити свій оригінальний стиль, що розвиває техніку лінійно-поліфонічного письма.

В еволюції композитора до більшої простоти та ясності музичної мови особливе значення мало його звернення до *Gebrauchsmusik* – музики, написаної спеціально для виконання аматорськими оркестрами та хорами, для практичного застосування в шкільному музичному вихованні (чисельні інструментальні ансамблі, музика до «Повчальної п'єси» Б. Брехта та ін.). Вершиною цієї лінії творчості П. Гіндеміта стали його кантати на вірші П. Клоделя, написані в 50-ті рр. XX ст. (Серед них «Пісня до надії»). Проте, вже на початку 30-х років XX ст. сам композитор відчував деяку обмеженість і замкнутість тієї образної системи, що він створив у своїх «неокласичних» і «урбаністичних» творах.

Опера «Кардильяк» стала для П. Гіндеміта етапом на шляху до мистецтва, що гостріше реагує на духовні конфлікти часу. Так звана весела опера «Новини дня» (поставлена у 1929 р.) стала пародією на буржуазний спосіб життя. Антифашистська опера «Художник Матіс» була задумана як історико-філософський твір, як інтелектуальна драма. Тема «художник і суспільство» розробляється в ній на матеріалі легендарної біографії Матіса Грюневальда. У цій опері П. Гіндеміт звернувся до вагнерівських масштабів музичної драми, принципу симфонізації та наскрізного тематичного розвитку. Прем'єра опери «Художник Матіс» (1938, Цюрих) принесла композитору справжній успіх і визнання миру, що бореться з фашизмом.

У своєму вченні про композицію (*Unterweisung im Tonsatz*, ч. 1-3, 1937-70) П. Гіндеміт виступив як захисник тонального принципу в музиці, який залишається, на думку композитора, єдиним надійним захистом проти анархії і свавілля в творчості. При цьому П. Гіндеміт мав на увазі «розширену

тональність», вільну від обмежень тонально-функціональної гармонії та мажорно-мінорної системи ладу, що панувала в європейській музиці не менше 200 років. Зразками творів, побудованих цілком з урахуванням «розширеної тональності», вважаються опери «Гармонія світу» (1957 р.) і вокальний цикл «Житіє Марії» на вірші Р. М. Рільке (1923, 2-га ред. 1948 р.), для якого композитор написав спеціальну передмову.

До найбільш значних творів періоду еміграції відносяться фортепіанні та органні сонати, симфонія in Es, «Симфонічні метаморфози тем Вебера», симфонія Serena, реквієм на вірші У. Вітмена, Непримиренна позиція П. Гіндеміта щодо повоєнного музичного авангардизму призвела до глибокого конфлікту композитора з низкою представників цього напрямку. У прагненні до безперервного ускладнення формально-технічних засобів як самодостатньої мети П. Гіндеміт бачив згубний для мистецтва шлях.

Після Другої світової війни музика П. Гіндеміта в європейських країнах була відкрита заново. Ставляться його опери; інструментальні сонати та ансамблі міцно увійшли до навчальних програм та концертного репертуару. Популярність здобули симфонії, написані на матеріалі опер: «Митець Матіс» та «Гармонія світу», а також «Піттсбурзька симфонія», органний концерт. Заснований «Фонд П. Гіндеміт» (1968) у Швейцарії – центр вивчення та збирання його спадщини; готується видання повних зборів музичних та літературних праць П. Гіндеміта та документів його життя.

П. Гіндеміт, безсумнівно, є самотньою фігурою в культурі ХХ століття. Його музику поважають за професіоналізм композиторських технік та широту уяви у відродженні традиційних форм. Як альтист, так і композитор, Пауль

Гіндеміт (1895-1963) був глибоко залучений до сучасної музики – він був провідним представником Нової об'єктивності та неокласичних стилів, а також був дуже затребуваним як соліст, вступав як соліст на прем'єрах. Під час поширення фашизму в Німеччині, він емігрував до США, де став шанованим педагогом. П. Гіндеміт розширив репертуар для альту багатьма глибоко художніми та віртуозними творами, серед яких концерти «Kammermusik №5» та «Der Schwanendreher» – альтові концерти, представлені у різних модерністських трансформаціях жанру, найскладніші концерти для альту, з художньої та технічної точки зору.

РОЗДІЛ 2

КОНЦЕРТНА ТВОРЧІСТЬ ДЛЯ АЛЬТА: ГЕНЕЗА КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ П. ГІНДЕМІТА

2.1. Концерт для альту з оркестром «Kammermusik» №5 в контексті неокласичного стильового руху

«Камерна музика» (Kammermusik) – це група з семи камерних музичних композицій Пауля Гіндеміта. Він написав їх, кожен в кількох частинах, протягом 1920-х років. Вони згруповані в три опуси: Op. 24, Op. 36 та Op. 46. Шість із цих творів, «Камерна музика» № 2–7, не є тим, що зазвичай вважається камерною музикою – музикою для кількох виконавців з однаково важливими партіями, такими як духовий квінтет – а радше концертами для соліста та камерного оркестру. Це концерти для фортепіано, віолончелі, скрипки, альту, альту д'амор та органу. Твори, написані для різних ансамблів, прем'єрно виконувалися в різний час і в різний місце. Композитор був солістом на прем'єрі концертів для альту, а його брат Рудольф Гіндеміт був солістом на прем'єрі концерту для віолончелі. Камерна музика нагадує Бранденбурзькі концерти Й.С. Баха, а також концерти для різних сольних та оркестрових інструментів, виконані в необахівському дусі структури, поліфонії та стабільності руху.

Між 1921 і 1927 роками більшість німецьких композиторів писали націоналістичну музику, оскільки Німеччина оговтувалася від Першої світової

війни. П. Гіндеміт не був серед композиторів, які писали заради культурного об'єднання; його твори були значною мірою дослідженням духових інструментів. Протягом усієї своєї «Камерної музики» він неодноразово використовував духові інструменти. Так, Духовий квінтет для флейти, гобоя, кларнета, валторни та фагота як твір був експериментом з джазом та зверненням до свого колеги та друга Ігоря Стравінського, який, за збігом обставин, також використовував джазове письмо у своїх «Трьох п'єсах для кларнета соло» (1918). Його третя частина була результатом письма, отриманого ним від американського композитора, в якому описував джаз. У «Маленькій камерній музиці» П. Гіндеміта, Ор. 24, № 2, композитор натякає на І. Стравінського, використовуючи повторювані ритмічні патерни. П. Гіндеміт посилається на джаз у назвах частин, таких як «Шиммі» та «Регтайм». Використання джазу як І. Стравінським, так і П. Гіндемітом відображає практику М. Равеля використовувати баскську танцювальну музику. Цей твір, зокрема, згодом став основним у літературі духових квінтетів. Шість концертів «Камерної музики» порівнювали з Бранденбурзькими концертами Й.С. Баха. П. Гіндеміт прагнув поліфонії та «барокової стабільності руху»[30, с. 15] як необахівських елементів, у «післявоєнній реакції проти подвійних емоційних надмірностей романтизму та експресіонізму»[38, с. 67]. Деякі музикознавці та виконавці вважають лише пронумеровані твори камерною музикою П. Гіндеміта, виключаючи духовий квінтет.

Сім творів, які композитор назвав «Kammermusik» («Камерна музика», але, можливо, також з натяком на її корінний зміст, «Кімнатна музика»), П. Гіндеміт написав між 1921 і 1927 роками. П'ятий «Kammermusik», для альту та

камерного оркестру, датується останнім роком. П. Гіндеміт присвятив його своєму колишньому вчителю у Франкфуртській вищій школі, Арнольду Мендельсону (сину двоюрідного брата Фелікса Мендельсона-Бартольдї), і виконав сольну партію на прем'єрі, яка відбулася в Берліні під керівництвом Отто Клемперера.

3 листопада 1927 року. Усі твори «Kammermusik», крім одного, є концертом для сольного інструменту та камерного оркестру, кожен з яких має різну конституцію. Вони є характерними вираженнями першої художньої зрілості П. Гіндеміта – і повоєнної реакції на подвійні емоційні надмірності романтизму та експресіонізму. Інстинкти П. Гіндеміта завжди тяжіли до «об'єктивних» музичних цінностей сильного поліфонічного інтересу, чіткої структури та барокової стабільності руху, і в концертах камерної музики він використовував ці якості, щоб визначити впливовий неокласичний імпульс у німецькій музиці, так само, як І. Стравінський у Парижі закликав до повернення до Й.С. Баха. Необахівський елемент у П. Гіндеміта був сильним, і в певному сенсі його композиції камерної музики є еквівалентом «Бранденбурзьких» концертів Й.С. Баха двадцятого століття.

У «Kammermusik» № 5 соліста супроводжують численні духові інструменти, струнні зведені до декількох віолончелей та контрабасів (щоб, безсумнівно, краще компенсувати альт). Перша з чотирьох коротких частин є швидкоплинною, з рівномірним пульсом насиченого необарокового руху, майже токато для альту та ансамблю. Далі йде широка, глибоко відчута повільна частина, в якій альт протиставляється в меланхолійному монолозі багатим, темним тембрам духових інструментів, з більш схвилюваною,

речитативною центральною частиною. Далі йде дуже контрапунктичне скерцо, яке поєднує елементи фугато та *moto perpetuo*. Фінал завершує події у галасливому стилі: коротка серія варіацій на тему радісно-вульгарного баварського військового маршу нарешті розкриває необхідність такої кількості духових інструментів. Кодя, однак, має раптово несподівано елегантне звучання, і музика завершується з мінімумом метушні.

Необарокова серія камерних концертів «камерна музика» виконана в дусі шести Бранденбурзьких концертів Й.С. Баха, включаючи поліфонію, контрапункт та «барокову стабільність руху».

«**Kammermusik №5**, Op. 36, № 4 – концерт для альт-соло та камерного оркестру розширеного складу – цикл структурований з чотирьох частин:

I. Schnelle Halbe (Fast Half-notes)

II. Langsam (Slow)

III. Massig Schnell (Moderately Fast)

IV. Variante eines Militarmarsches (Variant of a Military March)

Цей твір вважається одним з найскладніших концертів для альту. Оркестр утворений кількома духовими інструментами, а для струнних – лише віолончелі та контрабаси, ймовірно, щоб забезпечити домінування альту. Остання частина, названа «варіантом військового маршу», базується на марші баварських деморалізаторів, який альт «виводить з такту»[45, с. 55] Концерт присвячено Арнольду Мендельсону. Прем'єра відбулася в «оперному театрі Кролля в Берліні 3 листопада 1927 року у виконанні Берлінської державної капели під диригентством Отто Клемперера, а композитор був солістом на альті» [30, с. 29].

Перша частина концерту «Schnelle Halbe» («У швидкому русі») – це оркестрова токата, на основі старовинної концертної форми. Музика частини відтворює агресивний механістичний світ, виражений ритмічною пульсацією четвертними тривалостями у групі мідних духових інструментів, що утворює відчуття штучного переобтяженого оркестрового акомпанементу, підсилюючи загальну урбаністичність образу звукового потоку. «Schnelle Halbe» – це енергійний, імпульсивний і технічно вибагливий потік, який захоплює слухача своєю моторністю. Для цієї частини характерні висока щільність фактури, регістрові контрасти насиченість дрібною технікою та різноманітними штрихами.

Друга частина концерту – «Langsam» («Повільно») – це осередок лірико-філософських роздумів митця, поетичний зміст образної сфери циклу, ця частина виразно контрастує з попередньою «метушливою» та «урбаністичною». У крайніх розділах частини звучать сурдини струнних у її, при домінуванні нюансу «р», з оркестрового звучання вилучена мідна група, що сприяє створенню ефекту «приглушеного» оркестрового супроводу, дозволяючи композитору якомога виразніше виділити альтову мелодичну лінію. У «Langsam» виконавська воля стосовно темпу буде визначальною в тому з яким відтінком характеру буде звучати ця музика – більш спокійна чи схвильована, зосереджено-медитативна чи пісенно рухлива. Виконавець мусить самостійно організувати внутрішню метро-ритмічну логіку, формуючи відчуття пульсації не за рахунок визначеної метрики, а через логіку інтонаційних акцентів та природне «дихання» фрази. Це вимагає тонкого відчуття темпу, уважності до

пауз і вміння вирізняти смислові центри у кожному мотиві, фразі, реченні. Фактично, виконавець стає співтворцем художнього задуму, оскільки саме його інтерпретація визначає, де саме музична думка набуває більшої ваги, а де відходить на другий план.

Третя частина концерту – «Mäßig schnell» («Помірно швидко») – це скерцозне фугато, яке з драматургічної точки зору і враховуючи фактурні особливості, є своєрідною зв'язкою-інтермедією між другою та четвертою (фінальною) частинами. Поліфонічні прийоми драматургічного розвитку в композиторському письмі «Kammermusik» є найважливішими композиційними та архітектонічними елементами всієї серії «Kammermusik», що загалом властиве творчості композитора і є ключовим інструментом у розбудові й трактовці музичної форми. При виконанні частини «Mäßig schnell» виконавцеві слід зберегти виразність та безперервність основного голосу, з одночасним інтонаційно та динамічно-вивіреним звучанням гармонічного голосу. Фактура ущільнюється, голоси починають формуватись в окремі лінії, а загальний розвиток стає багатовимірним. Поліфонізація фактури у частині розширюється і переростає в повноцінну імітацію. Тут короткі мотиви починають рухатися на різній висоті, утворюючи враження кількох одночасних ліній, що розділяються паузами. При виконанні слід враховувати логіку розвитку кожної з цих ліній, аби утворилась справжня поліфонія рівноцінних голосів.

Четверта частина концерту – «Variante eines Militärmarsches» («Варіації на баварський військовий марш»). Вона є найбільш «провокативною» у сенсі музичного письма і сюжетної лінії. Оркестр і альт виступають у ролі персонажів: оркестр постійно відтворює тему маршу в

туттійному викладі; альт у своїх сольних епізодах робить спроби цю тему дестабілізувати тонально, ритмічно й, образно. Соліст виконує каденцію, засновану на загальних формах мелодичного руху, який не є пов'язаною з основною темою маршу. В каденції звучать тріольні ритмічні фігури, які постійно включаються в дуольний рух, а також акценти, які композитор розміщує переважно на слабких долях такту. Тема марша поступово відновлюється в оркестровій партії і звучить пізніше разом із партією соліста в організованому ритмі. Наприкінці частини і тема маршу, і відокремлений матеріал сольної партії поступово проводяться на нипадаючій динаміці, з темповим заповільненням. Соліст завершує свій останній пасаж у нюансі «р» на оркестровій педалі.

Фінал циклу є гротесковим, пародійним, інтонаційно найменш пов'язаним із стилістикою барокової музики. Образне наповнення художнього змісту фіналу є певною мірою автобіографічним, адже П. Гіндеміт під час Першої світової війни був армійським музикантом, виконуючи партію ударних інструментів у військовому оркестрі, що зумовило його несприйняття всього, що пов'язано з армією та війною. Гротеск як образний і етичний компонент концерту сприяв певному порушенню класичного балансу образних елементів концерту, адже відбулось поєднання того, що раніше не підлягало поєднанню: прекрасне та потворне, трагічне та комічне, фантастичне (фантазійне) та реальне (документальне). «Kammermusik №5» П. Гіндеміта став тому яскравим прикладом. Концерт став результатом намагання композитора об'єктивно відобразити відчуття напруги, тривоги тогочасної людини, змушеної пристосовуватись і виживати в умовах

несприятливого, а іноді ворожого їй навколишнього світу.

При виконанні «Variante eines Militärmarsches», у соліста є складності інтонаційного й технічного характеру. Солісту важливо відтворити діалогічний настрій частини, показати постійний взаємозв'язок тематичних проведень, таким чином, сприяючи посиленню інтонаційної напруги твору. Таким чином, можна відмітити велику міру взаємодії всіх композиційних та технічних засобів твору, що забезпечують цілісність внутрішнього розвитку «Kammermusik №5» П. Гіндеміта. Структура, драматургія, мелодика, фактура, динаміка, регістрові й поліфонічні елементи перебувають у постійній взаємодії, утворюючи єдиний процес розгортання музичної думки. Завдяки цьому художня ідея концерту реалізується на всіх рівнях музичної тканини.

При виконанні Kammermusik №5» П. Гіндеміта, соліст має продемонструвати високу технічну підготовку, як виконавську, так і інтерпретаційну, розкрити віртуозний характер концерту, виконати технічно складні інтонаційні завдання, продемонструвати різноманітну артикуляційну техніку виконання, відчувати контрастні ритми, створити гротесковий настрій технічно складної композиції. Саме через взаємодію техніки й художнього змісту Kammermusik №5» П. Гіндеміта постає як простір співтворчості композитора і виконавця, оскільки художня цілісність виконання народжується лише тоді, коли альтист осмислено втілює задумку автора, пропускаючи її через індивідуальне сприйняття і розуміння. Kammermusik №5» П. Гіндеміта посідає вагомe місце в історії сучасного альтового репертуару, розширюючи звукові та технічні можливості інструмента.

2.2. Концерт для альту з оркестром «Der Schwanendreher»: повернення до національних витоків

Концерт для альту з оркестром «**Der Schwanendreher**» П. Гіндеміта був написаний у 1935 році – в період, коли композитор опинився під посиленним тиском нацистської влади, яка обмежувала виконання його музики, піддавала критиці його творчість як «модерніста» та ускладнювала життя через єврейське походження його дружини. У цих умовах П. Гіндеміт звернувся до старонімецьких народних пісень як до символу духовної автономії та історичної пам'яті, створивши концерт, де альт постає як голос мандрівного співака, що несе у собі позачасову мелодику. Назва твору, «*Der Schwanendreher*» («той, хто обертає лебедя на рожні»), стосується середньовічного менестреля, який крутить лебедя на рожні – посилення, яке пов'язує його з фольклорним походженням твору, отже, назва походить від середньовічної жартівливої пісні, яка лежить в основі фіналу, і є семантичним символом народного музиканта-оповідача.

Прем'єра «*Der Schwanendreher*» відбулася 14 листопада 1935 року в Амстердамі, солістом був сам П. Гіндеміт, а оркестром Концертгебау диригував Віллем Менгельберг. Час цієї прем'єри має вирішальне значення, оскільки П. Гіндеміт стикався зі зростаючими викликами в нацистській Німеччині, де його музику дедалі більше придушували через її сприйнятий модернізм та його опір нацистському режиму. Рішення П. Гіндеміта використовувати німецькі народні пісні було сміливою, тонкою заявою. Музику можна інтерпретувати як

ствердження національної ідентичності, яка є багатою та історично обґрунтованою, але поза межами досяжності нацистської ідеології.

«Der Schwanendreher» став визнаним сценічним твором ще за життя П. Гіндеміта. Автор особисто неодноразово виконував концерт у багатьох країнах світу. Існує аудіозапис виконання концерту – 12 квітня 1939 р., Бостонський симфонічний зал, оркестр «Arthur Fiedler's Sinfonietta Orchestra» під орудою Артура Фідлера, партія альту – П.Гіндеміт (у третьому розділі даного магістерського дослідження ми проаналізуємо цей виступ П. Гіндеміта) [68]. Сценічний успіх має концерт «Der Schwanendreher» і сьогодні, належачи до числа найчастіше виконуваних альтових концертів XX ст.

Назва Концерту з німецької мови буквально перекладається як «Той, хто обертає лебедя на рожні», але в музичній практиці закріпилася назва «Лебединий вальс», старовинний німецький традиційний танець у ритмі повільного вальсу [66]. «Твір було створено на основі старовинних німецьких народних пісень XV та XVI століть» [64, с. 163]. У Концерті – оригінальна фольклорна основа – композитор використав чотири старовинні німецькі народні пісні, вперше занотовані у XV–XVI ст. У першій частині використаний народний мелос «Zwischen Berg und tiefem Tal» («Між горою і глибокою долиною»), в основу другої частини покладено теми двох пісень: «Nun laube, Lindlein laube» («Зеленій, липонько, зеленій») та «Der Gutzgauch auf dem Zaune sass» («На тину зозуля сиділа»), у фіналі композитором використана мелодія танцювальної пісні «Seid ihr nicht der Schwanendreher?» («Чи не ти той, хто обертає лебедя на рожні?»)). На той час, коли цю мелодію співали, «лебідь-шарманщик» було скороченням для мандрівного музиканта, який,

найімовірніше, грав на лірі, всередині якої обертається колесо. (Інший лебідь-токар був кухонним працівником, який обертав рожен, поки лебідь готувався на вугіллі.) Варіації цієї мелодії гучні, контрастують з мелодійним ритмом баркароли, а іноді й жартівливо-розважливі.

До свого концерту П. Гіндеміт пропонує програму, яка має певний символічний зміст: «У веселому товаристві з'являється мандрівний музикант, який ділиться піснями і танцями, що їх він чув і бачив у далеких країнах. З великою вигадкою та майстерністю, вільно імпровізуючи і фантазуючи, він демонструє їх»[64, с. 165]. У Концерті образ музиканта втілюється у сольній партії альту.

Вибір складу оркестру в *Der Schwanendreher* продиктований прагненням П. Гіндеміта висвітлити солюючий альт. Композитор, відштовхуючись від досвіду трактовки оркестру у попередніх альтових циклах «*Kammermusik*» та «*Konzertmusik*», застосовує у «*Der Schwanendreher*» вже перевірений на практиці склад оркестру. Тричастинний концерт для альту П. Гіндеміта має незвичайний інструментальний склад оркестру, в якому відсутні скрипки та альти. Єдині два твори, в яких відсутні скрипки, – це «Серенада» Й. Брамса та «Симфонія псалмів» І. Стравінського: це дуже рідко. Зі струнних композитор залишив тільки низькі – віолончелі та контрабаси, як і в Шостому Бранденбурзькому концерті Й.С. Баха, де також відсутні скрипки. У склад оркестру «*Der Schwanendreher*» композитором введені арфа та литаври. Концерт був складений композитором для невеликого оркестру з двадцяти одного виконавця (дві флейти, два кларнета, гобой, два фаготи, три валторни, труба, тромбон, чотири віолончелі, три контрабаси, арфа, литаври).

«Der Schwanendreher» відображає інтерес П. Гіндеміта до культурних цінностей старої Німеччини в той час, коли Німеччина, сучасна П. Гіндеміту (1930-ті роки) була сповнена конфліктів. Концерт датується тим самим роком, що й опера «Mathis der Maler» (Матіс-художник). «Der Schwanendreher» базується на старих німецьких народних мелодіях.

Цикл складається з трьох частин. Перша частина («Langsam, Mässig bewegt, mit Kraft») – сонатне алегро, зі вступом та кодою; Друга частина («Sehr ruhig, Fugato») написана у складній тричастинній формі, з крайніми розділами ліричного характеру й фугато у середині. Третя частина («Mässig schnell») викладена композитором у варіаційній формі, з елементами рондоподібності. У творі принцип концертування поєднується з народною мелодикою та прийомами народного виконавства, що у взаємодії з більш зрілими композиторськими засобами створює ефект імпровізаційності.

Перейдемо до композиційно-драматургічного аналізу концерту.

У **першій частині** (Langsam - повільно) альт трактується переважно як віртуозний інструмент імпровізаційного плану. Ця частина написана в формі сонатного allegro.

Langsam («Повільно») – є свого роду прологом до розвитку подальших музичних подій у Концерті. Початкові десять тактів концерту є своєрідною каденцією солюючого альту. Пісня «Zwischen Berg und tiefem Tal» («Між горою та глибокою долиною») є центральною у першій частині. У цій народній пісні дві строфи, в яких описано стежку, яка пролягає між горою та долиною. Перша частина розпочинається короткою переконливою каденцією альту соло. Тема вступу, заснована на поєднанні сольного матеріалу в партії

альта, сповнена енергії та яскравої концертності:



На 11-му такті вступає оркестр, і мелодія «Zwischen Berg und tiefem Tal» звучить у повному обсязі. Композитор підкреслює її проведення не лише контрастними протиставленнями мелодії та ритму, але й за допомогою тембрових фарб – звучать валторни та тромбон у нижньому та середньому регістрі, які на фоні танцювального за характером акомпанементу проводять тему пісні «Між горою і глибокою долиною»:



Основна тема «Mässig bewegt, Mit Kraft» (помірно рухливо, з силою), звучить енергійно, є новим тематичним матеріалом, характерна пунктирним ритмом, після цієї теми проводиться більш спокійна та дещо мелодійніша побічна тема. «Mässig bewegt, mit Kraft» – бере свій початок у 34-му такті. Це форма сонатного allegro. Є експозиція (з головною та побічною партією), розробка та реприза. Сонатне allegro залучає до стихії активного, руху, який, за влучним висловом Д. Гаврильця, «... уособлює динаміку, блиск,

злагодженість виконавського колективу» [6, с. 221-222] . Солюючий альт у сонатному *allegro* весь час проявляє виконавську ініціативу.

В оркестровій партії змінюється взаємодія тематичних елементів, що призводять до розвитку музичного матеріалу й появи Головної партії («Між горою і глибокою долиною»):



Експонування теми у партії альту (ц. 3, 7) змінюється проведенням її в партії оркестру (ц. 4, т. 3) з подальшою мотивною розробкою тематичних елементів, результатом якої є місцева кульмінація. на спаді кульмінації з'являється світла Побічна партія, яка будується на матеріалі теми вступу. Ця нова тема, у дусі зрілої лірики П. Гіндеміта (ц. 6), послідовно проводиться спочатку в партії оркестру, а потім і в партії соліста:



З 7-ї цифри на інтонаційному матеріалі П. п. починається розділ розроблення сонатної форми. Після третього проведення ритмічно модифікованої теми П. п. (1 такт до ц. 8 - 9-й такт ц. 8) до цифри 10 слід «зв'язування». У 10-й цифрі у гобою та кларнета нюансі ріано проводиться тема пісні «Серед гір і долин», заявлена у вступі. Після семи тактів

«інтермедії» слідує друге (*forte*, мала октава) проведення теми у туби у створенні (ц. 11, т. 2). Третє проведення «Між горою і глибокою долиною» (ц. 11, т. 7) звучить у октавному подвоєнні у фагота, віолончелей та контрабасів без будь-якої перерви з другим проведенням, інтенсифікуючи загальний розвиток. Очікуване четверте проведення, що з'являється *stretto* у цифрі 12, проводиться у валторн у редукованому вигляді. Конструктивно епізод копіює місцеву кульмінацію перед появою П. п. Так само, як в експозиції, автор стискає час (7 тактів проти неповних шести вперше). Як і в першому випадку, початковий мотив партії чотири рази проводиться в партії оркестру «на тлі» реплік альтів в верхній частині 2 октави, виводячи музичний розвиток нового рівня. П. Гіндеміт підкреслює масштаб подій грандіозним тональним зрушенням. У розробці розвиток завершується переходом до теми П. п. in *Es*, яка за допомогою енгармонічної заміни (*dis - es*) готує повернення бемольної сфери тональностей у репризі.

Реприза проходить без будь-яких помітних драматургічних потрясінь. Після П. п. in *F* (ц. 15) слідує розвиваючий розділ з елементами Г. п. та П. п.

Кода (з 3 такту ц. 18) за формою є видозміненим, дещо динамізованим варіантом вступу, кода підводить підсумок, узагальнюючи на завершення частини матеріал сольного вступу, пісні «Серед гір і долин», головної та побічної партій. Таким чином виникає тематична арка, яка утворює композиційну рівновагу усієї частини.

Отже, Перша частина «*Zwischen Berg und tiefem Tal*» («Між горою і глибокою долиною») має тричастинну структуру – після експозиційного викладу теми звучить доволі розлогий розвитковий розділ, насичений

поліфонічними співставленнями голосів оркестру та соліста. Далі тема повертається у зміненому, більш прозорому, вигляді.

Для виконавця потрібно усвідомлювати, що партія альту будується на контрастному матеріалі стосовно мелодійних проведень в оркестрі. Метафорично партія альту є зображенням мандрівника, символізуючи особу П. Гіндеміта, який подорожував як музикант та ототожнював себе з менестрелем, альт передає імпровізаційний та експериментальний характер менестреля а оркестрові голоси метафорично зображають гори та долини.

Друга частина концерту (Sehr ruhig – Дуже повільно, дуже спокійно), написана у тричастинній формі. Вона є жанрово-ліричною картину, заснованою на чергуванні контрастних у темповому відношенні пісні та танцю у формі фугато (A (a/b) BA1).

У крайніх розділах світлі пасторальні сцени поєднуються із споглядальним настроєм, у середній частині – яскраві епізоди скерцозного характеру змальовують картини веселого народного свята часів Середньовіччя. Такого ефекту П. Гіндеміт досягнув шляхом введення справжніх німецьких народних пісень у якості тематичної основи, стилізованого оркестрування, з імітацією звучання середньовічного ансамблю та органу, а також яскраво вираженої імпровізаційності у партії соліста.

У першому розділі м'яка лірико-поетична мелодія народної пісні у альту у поєднанні з тембром арфи відтворює дух народного музикування епохи Середньовіччя. Дует викладено у ритмі сициліани:



В цьому дуєті з особливою силою проявлена «художність» образу альта. Після дуєту альта та арфи на оригінальну тему П. Гіндеміта в стилі сициліани, народна мелодія «Зеленій, липонько, зеленій» звучить у дерев'яних духових. Пісня «Зеленій, липонько, зеленій» звучить у крайніх розділах частини, у партії сольюючого альта з'являється лише один раз – під кінець другого розділу, як ознака репризи. П. Гіндеміт використовує особливу – стилізовану під звучання органу інструментовку для дерев'яних духових. Тим самим композитор відроджує сучасними засобами баланс та чистоту справжнього звучання XVI століття. Мелодія пісні «Зеленій, липонько, зеленій» проводиться у партії оркестру, чергуючись із сольними репліками каденційного типу в партії альта. Речитативні вигуки альта інтонаційно поєднані з початковим тематичним матеріалом:

Після частини А слідує середній розділ – фугато, заснований на іншій

народній пісні XV століття – «На тину зозуля сиділа». Відкривається епізод тематичним проведенням фаготу (від f):



Середній розділ фугато побудований на народній пісні «Der Gutzgauch auf dem Zaune sass» («На тину зозуля сиділа»), тема проводиться фаготом у жвавому темпі п'ятиголосного фугато. Народнописенні рядки пісні звучать почергово у мідних та солюючого альта.

Після фагота тема проходить у кларнета (від с, ц. 6), у гобою (від g, 3 т. до ц. 7), у низьких струнних – віолончелів, контрабасів (від f, 7 т. до ц. 8). Вступ будуються на квінтових інтервальних співвідношеннях (f – с – g – f). Замість очікуваного вступу до теми, флейта веде підголосок, який призводить до 5 появі сольного альта. У 9-й цифрі тема проходить у валторни (es), у альта (ц. 9, т. 9 - cis), у гобою (від с, в мінорі, 5 т. до ц. 11); соло альта (від с міноре, ц. 11, т. 7) тематичне проведення у труби (від f) з частиною теми у гобоя (у мажорі, 2 т. до ц. 13), Tutti флейт, гобою, 2-х кларнетів (від с, ц. 13, т. 6), соло труби (від g, 4 такти до ц. 14). Таким чином, тема проходить через всі інструменти, в мажорній та мінорній тональностях.

Поступово поліфонічна фактура ущільнюється, наростає напруженість звучання оркестру. Композитор посилює ефект згущення, «стиснення» звучання, доручаючи чергове проведення теми солюючій трубі у 2-му такті перед цифрою 13. Віртуозні пасажі в партії соліста додають загальному звучанню настрій всеосяжного свята. Після цього всі наступні голоси, які ведуть тему, вступають з меншим часовим проміжком, що призводить до

виникнення потужної стретти та досягнення кульмінації в момент приєднання до мелодії мідних духових інструментів.

На початок 14-ї цифри припадає пік кульмінації, з якої народжується урочистий хорал у виконанні дерев'яних духових інструментів. Їм відповідають життєстверджуючі за своїм характером репліки альту. Протягом 14-ї та 15-ї цифр встановлюється тоніка A-dur, фактура стає все більш прозорою, гучномовна динаміка поступово слабшає – від ff до p у соліста і до pp в партії оркестру. Тон а готує появу репризи.

Реприза основного розділу (A1) починається у 7-му такті перед цифрою 16. Тема сициліани в партії соліста проводиться октавою вище, порівняно з початковим проведенням. Оркестровий акомпанемент доповнено новою тембровою фарбою: до солюючого альту та арфи додаються валторни.

Отже, Друга частина «*Nun laube, Lindlein laube*» («Зеленій, липонько, зеленій») організована за принципом чергування контрастних епізодів: спочатку камерний і навіть інтимний діалог альту з арфою, потім проведення народної мелодії. Після цього з'являється новий поліфонізований розділ, де темою служить інша пісня. Завершується частина поверненням до попередніх елементів у модифікованому вигляді.

Третя частина концерту – «*Mässig schnell*» («Помірно швидко») – вирішальний, кульмінаційний етап драматургічного розвитку концерту. Фінал є зображенням «веселого товариства» за участю «мандрівного музиканта» – це варіації на тему пісні «*Seid ihr nicht der Schwanendreher?*» «Хіба не ти той, хто обертає лебедя на рожні?»), пісні, яка дала назву всьому твору. Тема з'являється на початку у дерев'яних духових, а потім проводиться у варіаціях

(всього 11 варіацій). Отже, фінал концерту написаний у формі одинадцяти вільних варіацій на тему танцювальної пісні XV ст. «Хіба не ти той, хто обертає лебедя на рожні?»).



Солуючий альт енергійно проводить тему. Представляючи тему таким чином, П. Гіндеміт підсилює ідею про менестреля – «лебедя – токаря», представленого партією альту. Одне з протиставлень альту соло і оркестрового tutti виглядає так:

A musical score showing the contrast between the solo cello and the orchestra. The score is in 2/2 time and consists of 6 measures. It features a series of eighth and sixteenth notes, with some trills and slurs. The solo cello part is marked 'f' and the orchestra part is marked 'p'.

У фіналі концерту варіації солюючого альту, що втілюють образ шпільмана, чергуються з варіаціями оркестровими, причому, ускладнення ритму та винахідливість виразних прийомів виводять на перший план фактор імпровізаційності. Характерною рисою фінальної частини є робота П. Гіндеміта з технікою мотивного розвитку, різноманітністю тембрів, у поєднанні із застосуванням сфері гармонії звучностей традиційного гармонійного вокабуляра (тризвуки та септаккорди).

Тема третьої частини «Der Schwanendreher» написана у традиційній німецькій бар-формі: з дванадцяти фраз по два такти кожна – a b c / a b c / d d 1

е 1 f f. Тема та одинадцять варіацій організовані структурою з трьох частин (ABA) із симетричною конструкцією: п'ять коротких епізодів в А, два В, п'ять в А. Тема організована антифонально. В оркестрі проводяться одна-дві фрази, після чого сольний альт її повторює.

Перша варіація зберігає формальну структуру теми із повтореннями мотивів у партії оркестру. Варіація № 2 загалом продовжує логіку побудови та розвитку вже викладеного матеріалу. Тут тема звучить у фаготів і низьких струнних облігатним пасажем у альту. У третій варіації, порівняно з попередніми варіаціями, порядок проведення змінюється. Тема тут спочатку завуальовано звучить у тріольних фігураціях сольного альту, після чого оркестр проводить її в октавному подвоєнні у високому регістрі. Після варіації № 4, яка є дзеркальною кодою, слідує блок вільних варіацій (№ 5 та № 6). Варіація № 7 – каденція альту, пов'язана з темою лише основною ідеєю та мотивними інтонаціями. Варіація №8 має риси репризності, у ній знову з'являється тема у духових інструментів на «фоні» партії альту. Варіація № 9 примітна поліфонічним викладом та інструментуванням. Оркестр грає тему в каноні. Починає група дерев'яних духових (крім фаготів), потім вступають фаготи та низькі струнні, утворюючи певний тембровий колорит. Завершується частина та цикл двома своєрідними арками. Якщо будова десятої варіації подібна до варіації № 7 (вільна каденція), то у фінальній варіації (№ 11) очевидні паралелі із варіацією № 4.

Отже, Третя частина «*Seid ihr nicht der Schwanendreher?*» («Хіба не ти той, хто обертає лебедя на рожні?») побудована як варіаційна форма. Після невеликого оркестрового вступу та викладу основної теми розгортається низка

(одинадцять), які відрізняються характером звучання, фактурою, тембровою барвою, ритмічною організацією та виконавськими задачами. Композитор об'єднує кілька варіацій, складаючи їх в більш масштабну тричастинну структуру з контрастною ліричною серединою. Фінальні варіації концентрують енергію всього драматургічного розвитку твору та ведуть до кульмінації та художнього підсумку всього твору.

На підставі проведеного аналізу можемо зробити наступні **висновки**:

- у концерті «Der Schwanendreher» П. Гіндеміт звернений до *національних духовно-музичних основ*: німецької народної пісні епохи середньовіччя та бахівської спадщини;

- наявність авторської *програми*;

- у концерті індивідуальна гіндемітівська *манера письма* (розширена тональність, лінійна поліфонія) поєднується з манерою письма та стилізаціями звучання попередніх історичних епох.

- *мелодика*, заснована на справжніх пісенних джерелах, зберігає характерний поступовий рух і чіткий контур, але в сольній партії альту набуває декламаційної свободи, варіантності та імпровізаційного забарвлення. У виконанні це потребує гнучкої, невимушеної подачі мелодичної лінії, щоб зберегти її природний пісенний характер і водночас передати рухливість та імпровізаційність сольної партії.

- *ладова і гармонічна мова* альтового концерту «Der Schwanendreher» поєднує модальну основу старонімецьких народних мелодій із характерною для П. Гіндеміта сучасною гармонічною мовою. Вихідний пісенний матеріал зберігає свої архаїчні модальні інтонації, але композитор розгортає його у

значно ширшому гармонічному полі, де традиційна діатоніка поступається місцем поєднанню тонального центру з вільною хроматикою та інтервальними (передусім квартово-квінтовими) побудовами. Гармонія не підпорядковується функціональній логіці класичної тональності, але й не переходить у повну атональність: вона тримається на стійкості центрального тону й на органічній взаємодії окремих голосів, що створюють поліфонічні вертикалі;

- *ритмічна організація* твору відзначається гнучкістю й природністю. Композитор використовує різноманітні за тривалостями та ритмічними фігурами групування та періодичні зміни метру. В першій і другій частинах ритм переважно рівний і помірний, хоча і не позбавлений вигадливості, що надає музиці природної плинності, тоді як у фіналі відчутні виразні танцювальні формули народної традиції;

- *фактура* твору загалом ясна та насичена поліфонізацією музичної тканини. Вона побудована на взаємодії кількох самостійних ліній, у яких оркестр не стільки підтримує соліста, скільки веде з ним діалог (чи навіть полілог), створюючи багатоплановий, але не перевантажений звуковий простір. Цьому сприяє й особливий оркестровий склад без скрипок та альтів, що відкриває для альт-соло окрему темброву площину та робить його звучання більш виразним. Оркестр в цей час розгортається переважно у двох полюсах – світлому, більш високому регістрі дерев'яних духових і глибокому теплому басу віолончелей та контрабасів;

- *динаміка* у концерті переважно стримана й природна (*pp-ff*). П. Гіндеміт переважно застосовує хвилеподібну динаміку, уникаючи раптових контрастів. Це підкреслює пісенність мелодики та логіку поліфонічного

розвитку. Однак, в другій частині (ц. 12) все ж прибігає до контрастної динаміки, як окремого виразного прийому.

РОЗДІЛ 3

ПРОБЛЕМА ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ «DER SCHWANENDREHER» В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ П. ГІНДЕМІТА Й

А. ТАМЕСТІ

«Der Schwanendreher» з часів написання й по сьогоднішній день, став улюбленим твором у репертуарі альта, його виконують видатні альтисти, які сформували його інтерпретацію та репутацію: *Вільям Прімоуз*, один з найвидатніших альтистів ХХ століття, В. Прімоуз широко виконував «Der Schwanendreher» та записував його, допомагаючи утвердити його місце в репертуарі. *Нобуко Імай*: відома своєю чутливістю та елегантністю, виконання Н. Імай привнесло нові тонкощі у твір. *Табеа Ціммерманн*: вважається однією з найкращих альтисток свого покоління, інтерпретація Т. Ціммерманн «Der Schwanendreher» була відзначена своєю теплотою та технічною точністю. Серед інших відомих альтистів, які часто виконують цей твір, є *Кім Кашкашян*, *Лоуренс Пауер* та дослідники П. Гіндеміта, такі як: *Джеральдін Вальтер*. «Der Schwanendreher» продовжують представляти великі оркестри та міжнародні солістки, особливо ті, хто зосереджується на музиці ХХ століття. *Табеа Ціммерманн* та *Лоуренс Пауер* представили пам'ятні інтерпретації в останні роки, в супроводі оркестрів, таких як Берлінський філармонічний та Лондонський симфонічний оркестр.

У 2023 році *Антуан Таместі*, альтист, відомий своїми глибокими інтерпретаціями творів П. Гіндеміта, виконав його в Берліні в супроводі Берлінського радіо-симфонічного оркестру, привернувши нову увагу до його історичної та експресивної глибини концерту.

Для розуміння специфіки виконання концерту, ми обрали два різні інтерпретаційні підходи до трактування «Der Schwanendreher»: історичний запис **Пауля Гіндеміта** з *Arthur Fiedler's Sinfonietta Orchestra*, Бостон, **1939**, диригент Артур Фідлер [68], та сучасне виконання **Антуана Таместі** з *hr-Sinfonieorchester* під орудою Пааво Ярві, Франкфурт, **2012** [69].

Ці два приклади репрезентують різні виконавські традиції, підходи до звучання інструмента та оркестру свого часу. З одного боку представлене автентичне авторське бачення, з іншого – інтерпретація одного з найяскравіших та авторитетних альтистів ХХІ століття, чиє звучання відзначається винятковою технічною досконалістю, тембровою насиченістю й сучасною естетикою. Саме порівняння манери виконання, вибору темпу, роботи з динамікою, агогікою дозволить зрозуміти як різні виконавці реалізують звучання твору, його драматургію, образ, пісенність та характер кожної частини.

Виконавські особливості Концерту «Der Schwanendreher» на прикладі трактування сольної партії альту у виконавських інтерпретаціях **Пауля Гіндеміта** [68] і **Антуана Таместі** [69] залежать передусім від драматургії твору і трактування партії альту в композиторському задумі.

Зокрема, у концерті, за композиторським задумом:

- своєрідно трактована партія альту: з одного боку у всіх частинах вона

просякнута принципом імпровізаційності, що йде від традиції середньовічного музикування в Німеччині; з іншого – особливості інструментування, що йдуть від Шостого Бранденбурзького концерту Й.С. Баха, що сприяє тембральному висвітленню солюючого альту, «піднімаючи» його над звучанням оркестру.

- солюючий інструмент у концерті наділяється усією повнотою лідерських функцій. Композитор застосовує солюючий альт як власний артистичний «лейттембр», остаточно проявляючи через нього своє музичне «я» та надаючи інструменту лідерських функцій, що дало можливість побудувати складну, не позбавлену алегорій художню оповідь від першої особи. Композитор фактично позиціонує альт як головний діючий персонаж даного твору, своєрідний «інструментальний актор».

- парадоксальне поєднання у концерті двох протилежних жанрово-драматургічних тенденцій: підсилення лідерської позиції соліста, планомірне доведення її до рівня класико-романтичних зразків, і в той же час її послаблення шляхом оминання в солюючій партії ключових для драматургії твору тематичних проведень народнопісенного походження;

- підвищений рівень комунікативної активності тексту, що виявляється у відносно великій кількості тематичних посилянь, алюзій, асоціацій тощо, загалом невластивий П. Гіндеміту. Структурна організація циклу в цілому і окремо частин частин забезпечує з однієї сторони різноплановість роботи з народними піснями, контрастність, а з іншої переконливу цілісність циклу й логічний цілеспрямований розвиток. У виконавському плані це потребує уваги до поступової зміни характеру музики та вміння послідовно передавати його різноманітні відтінки.

У виконавському плані важливо розуміти, що драматургія концерту вибудовується як послідовний рух від стриманої монументальності першої частини до камерної ліричності другої й активного, піднесеного фіналу. У першій частині розвиток ґрунтується на поступовому розгортанні теми через поліфонічні нашарування та зміну фактурних ракурсів, що створює відчуття епічної широти й зосередженого внутрішнього напруження. Друга частина організована навколо контрасту камерного, майже інтимного звучання експозиції та перехідного більш драматичного сольного вислову альту до поліфонізованого середнього розділу, що розгортає матеріал більш рухливо, ніби переплітаючи пісні. Загалом, в цій частині драматургія рухається від спокою до ускладнення й напруження, після чого відбувається повернення до стриманої ясності. У фіналі драматургічний розвиток набуває варіаційної логіки: тема проходить через низку різнохарактерних проведень, що поступово збільшують енергію й приводять до кульмінаційного узагальнення. Але це збільшення енергії не лінійне – ці проведення складаються в масштабніші побудови і утворюють тричастинну репризну структуру з контрастними ліричними варіаціями всередині. У фіналі ця структура сприяє хвилеподібній драматургії: після танцювальної і дієвої експозиції, лірична середина на мить розряджає напругу, і саме завдяки цьому повернення енергії у заключних варіаціях звучить кульмінаційно, насичено, переконано й логічно.

У виконавському плані концерт вимагає від соліста та оркестру вміння відчувати внутрішню логіку руху як між частинами так і в середині кожної з них та відповідно до цього змінювати характер звучання (звуковидобування, звуковедення).

У першій частині це передбачає стриману, врівноважену манеру гри з чітким контролем фраз та неперевантаженим звуком, щоб підкреслити широту й внутрішню зосередженість звучання частини. При цьому в цій частині є і більш насичені побудови, що потребують більшої щільності звуку, точного дотримання ритму та штриха. Окремою задачею соліста, яку композитор ставить ще на початку твору (ц. 1-3) – є подвійні ноти та акорди із трьох-чотирьох звуків і їх комбінація з виразною мелодичною лінією та короткими фразами дрібними тривалостями. Щоб коректно реалізувати цей розділ, солісту необхідно забезпечити стабільність інтонації та рівність атаки подвійних нот. Також важливо зберігати чітку пульсацію й дотримання ритмічних фігур, щоб поєднати технічно складні або швидкі місця з природним виразним рухом загальної мелодичної теми.

У другій частині ключовим стає камерне ліричне висловлювання, поєднане з поліфонічними нашаруваннями. Ця частина ставить доволі не просту драматургічну задачу – на початку, разом з арфою, соліст має досягти м'якого звуку, ліричного і тонкого. Тут слід уважно працювати з нюансами й інтонацією; виконувати дуже зв'язне *legato*. Наступний етап – сольне висловлювання альт, яке може вважатись невеликою каденцією. Тут композитор застосовує дуже виразну широку мелодику, посилену подвійними нотами. Цей розділ додає більше напруги, це саме той момент, коли світла лірика переростає у інтимне переживання, трохи сумне, але не драматичне. Солісту слід передати не лише суто технічні параметри музики, а й характер цього висловлювання. Композитор підкреслює це позначкою *frei* – «вільно». Наступний розділ – *Fugato* — темп прискорюється, напруга росте, лінії

нашаровуються. Це розділ потребує більш щільного звучання, сильної і точної атаки звуку, чіткого дотримання штрихів. Таким чином, друга частина вимагає поєднання камерної делікатності і співучості, чуттєвості та точності з поступовою і логічною зміною характеру звучання між розділами цими розділами другої частини.

У **третій частині** головною виконавською складністю є побудова окремих, іноді різнохарактерних варіацій у цілісний та драматургічно спрямований музичний процес. Початкові проведення теми потребують чіткої артикуляції та рухливого, але не надто важкого звуку, щоб зберегти танцювальну легкість і прозорість фактури. При цьому соліст працює з технічно вимогливим матеріалом в швидкому темпі, з дрібними тривалостями та періодичною появою подвійних нот. Це все вимагає від виконавця точності, чіткої координації правої руки, чистої інтонації та активної атаки звуку. Далі, під час звучання ліричних варіацій, солістові необхідно змінити тип звуковедення, а саме пом'якшити атаку, надати мелодії більшого дихання та спокійної співучості, уважно працюючи з динамічними переходами й тембровими відтінками. Саме тут важливо досягти особливої внутрішньої рівноваги, яка контрастує з енергійними варіаціями. У заключних побудовах (поверненні початкового дієвого і танцювального характеру), виконавцю слід органічно відновити попередній стан, поступово ущільнюючи звук і підтримуючи чітку ритмічну пульсацію, водночас не перевантажуючи звучання. Особливої уваги потребує взаємодія з оркестром. У фінальних варіаціях соліст повинен точно балансувати власну яскравість із зростаючою динамікою оркестру, зберігаючи при цьому ясність ансамблю.

Для того щоб побачити, як ці виконавські завдання реалізуються на практиці, ми порівняємо інтерпретаційні версії концерту **П. Гіндеміта** [68] й **А. Таместі** [69].

У виконанні П. Гіндеміта *перша частина* звучить доволі стримано і з певною внутрішньою «пружністю», яка народжується завдяки легкому виконавському *rubato* й активному акцентуванню та ясному фразуванню. Початок звучить повільніше, з виразною зосередженістю й майже оповідною впевненістю. Фрази ніби поступово вливаються в мелодичний простір, не поспішаючи насичувати його зайвими емоціями. Саме після цієї вивірності і рівноваги, виникає відчутний темповий зсув. П. Гіндеміт пришвидшує темп, підкреслюючи розвиток і внутрішню напругу середнього розділу. Це прискорення виглядає цілком природним рішенням автора-виконавця – ніби момент, коли оповідь набирає сили й переходить від споглядання до дієвості. Звідси й те відчуття імпровізаційності, яке так органічно вписане у його виконавську манеру – темп не фіксується, як нерухомий «камінь», він ніби «дихає» разом із логікою фрази.

У виконанні А. Таместі темпи та реалізація музики вирізняється більшою плавністю й співучістю. Середній розділ звучить трохи рухливіше, ніж у П. Гіндеміта, але ця рухливість не має різких граней – це радше звернення до більшої легкості і активності звучання. В репризі А. Таместі повертається до ширшого, майже розспіваного темпу, тут музика знову набуває простору, розгортається довгими фразами й відчувається особливо виразною. У нього зміни швидкості не відчуються різкими, а становлять плавні внутрішні

коливання, завдяки яким частина зберігає свою зосередженість. Такий підхід дозволяє А. Таместі підкреслити стриманий, продуманий характер цієї музики, уникаючи різких контрастів і залишаючи головним відчуття внутрішньої рівноваги.

У виконанні П. Гіндеміта *друга частина* вирізняється стриманістю та особливою ясністю часової організації музики. Експозиція, де альт звучить разом з арфою має виняткову плавність: темп рівний, стійкий, майже нерухомий, що створює ефект спокійної кантилени, яка існує поза будь-яким часом. Перехід до одноголосного розділу звучить як природне продовження цієї лінії, але напруга в ньому наростає вже не темпом, а саме динамікою та інтонаційною виразністю. П. Гіндеміт прагне до виконавської свободи, вільно розширюючи простір фрази за рахунок яскравої агогіки і динамічних відтінків. У фугато композитор-виконавець обирає більш рухливий темп, з'являється певний нервовий імпульс, легке «занепокоєння», яке органічно виростає з теми фугато, надаючи розділу енергичності та яскравості. Завершення частини звучить як повернення до першопочаткового спокою: темп знову врівноважений, але сам голос альти залишається насиченішим, темброво-забарвленим і повним. Він не розчиняється в просторі, як у версії А. Таместі, лише останній звук тихо відходить, залишаючи відчуття завершеної і заспокоєної музики.

У А. Таместі *друга частина* будується за зовсім іншою темповою стратегією. Перший розділ (альт + арфа) звучить трохи рухливіше, ніж у П. Гіндеміта, при цьому зберігається її ніжність і ліричність. Однак, виконавець мислить її більш вільно – то легкими прискореннями, то м'якими

сповільненнями, завдяки чому виникає відчуття живої, текучої мелодичної лінії. У сполучному розділі, що лунає перед фугато, це відчуття тонкості посилюється, композитор зберігає темп, але додає яскраву агогіку та динаміку. Загалом його темп є рухливішим ніж у П. Гіндеміта, що додає певної легкості звучанню цього розділу. Окрім того, безпосередньо перед фугато він виконує *diminuendo*, що робить музику майже невагомою, та створює витончену підготовку до зміни розділів. Саме фугато у А. Таместі звучить стриманіше за темпом, ніж у Гіндеміта, але ця стриманість перетворюється на силу, оскільки рівна пульсація і стабільність темпу надають цьому розділу структурної і фактурної ясності. У А. Таместі завершення другої частини звучить значно м'якше й віддаленіше – темп поступово сповільнюється, фрази проводяться широко і м'яко сходять нанівець, тоді як у П. Гіндеміта фінал залишається більш насиченим.

У третій частині П. Гіндеміт демонструє чіткість темпу і яскраву святковість характеру музики вже з перших тактів. Його виконання відчувається впевненим, спрямованим, як підсумок всього циклу. Темп виконавець зберігає рівним, стабільним, але сповненим енергії і руху. Завдяки гострій артикуляції та загальному масштабу оркестрового звучання музика набуває урочистої та святкової танцювальності. Контрастні ліричні варіації в середині звучать повільніше і м'якше за характером. Завершення знову повертає первісну спрямованість: темп залишається незмінним, але внутрішня енергія загострюється, що підсилює відчуття кульмінаційного злету та яскравого завершення частини.

У третій частині А. Таместі йде майже тим самим темповим шляхом, що й

П. Гіндеміт: обидва підтримують рівний, природний рух початкових варіацій, чітко проводять спокійніші середні епізоди та поступово підсилюють енергію у фіналі.

Говорячи про тембровий аспект, у записі П. Гіндеміта тембр альту вирізняється особливою наповненістю, щільністю й прямоотою, що частково зумовлено технічними обмеженнями старого запису. Нижні регістри інструменту звучать соковито й щільно, а верхні – яскраво, без надмірної м'якості. Його манера атаки звуку дуже енергійна, сильна і акцентована, звучання сильне і насичене. Vibrato у П. Гіндеміта доволі стримане і сприймається як природна частина звуку.

У А. Таместі тембр інструменту має певні відмінності, що також впливають і на загальне враження від музики. Звук його альту тепліший, насичений внутрішнім світлом і значно плавніший при грі акцентів чи *detache*. Vibrato у А. Таместі ширше, але контрольоване; воно не домінує, а лиш підкреслює темброву красу мелодії, додаючи їй глибини та м'якості. Його атака більш м'яка, ніж у П. Гіндеміта, звук народжується плавніше. Саме ця плавність і темброва чуттєвість створюють відчуття елегантності та чуттєвості звучання.

У фразуванні П. Гіндеміта відчувається особлива внутрішня логіка, властива виконавцям, які одночасно є авторами. Його фрази побудовані широкими, розгорнутими, але всередині них виразно позначені структурні вузли — місця, де він підкреслює певні мотиви або вершини фраз. Через це його фразування не здається надто розспівним, воно цілісне, але в ньому є відчуття декламаційної твердості. П. Гіндеміт проводить фрази не згладжуючи

їхні межі, тобто кожен мотив і кожен акцент окреслено чітко; з них складається послідовна, логічно побудована лінія. Через це його виконання поєднує широту фразування з певною стриманістю – фраза звучить масштабно, але без м'якості чи ліричного розмивання, зберігаючи ясний, предметний характер.

У А. Таместі фразування має зовсім інший характер. У нього мелодія дихає вільніше, довші лінії поєднуються в один спільний рух, і відчуття вокальної природи фрази виходить на перший план. Він майже не підкреслює мотивні межі, натомість вибудовує цілісну хвилю, у якій окремі елементи переходять один в одного без різких граней. Таке фразування створює враження м'якості й природної ліричної пластики, оскільки навіть гострі штрихи він вписує у плавний контур загальної лінії. Цьому дуже сприяє яскрава динаміка та агогіка, які виконавець дуже майстерно застосовує у своїй грі.

Штрихи у виконанні П. Гіндеміта мають виразну різкість і структурну чіткість, що формує особливу «суху» ясність артикуляції. Його пунктирні фігури, короткі ноти та акценти «вимовляються» майже як окремі словесні фрази: кожен звук має свій чіткий початок і достатньо прямий, навіть жорсткий контакт зі струною. При цьому плавні штрихи у композитора також є дуже яскравими і осмисленими. Він по справжньому демонструє майстерність оволодіння різними штрихами та вміння робити їх дуже контрастними і виразними.

Штрихи А. Таместі мають іншу природу – вони округліші, плавніші, еластичніші. Навіть там, де П. Гіндеміт звучить різко, А. Таместі зберігає певну м'якість атаки, не втрачаючи при цьому точності. Артикуляція А. Таместі уникає надмірного загострення й формує відчуття співучості навіть у швидких і

доволі «гострих» побудовах. А ось *legato* у нього відзначається особливою рівністю та плавністю: фраза проводиться без різких стиків, з м'яким переходом між звуками, що створює ясну, протяжну лінію навіть у складних місцях.

Звучання оркестру у виконанні П. Гіндеміта позначене не лише стилістикою свого часу, а й технічними особливостями історичної фонограмми. Оркестрова тканина сприймається густішою, менш прозорою, з домінуванням низів струнних і високих та середніх регістрів духових, що створює відчуття додаткової ваги й тембрової щільності. Ця «густість» не є недоліком — вона формує певний характер звучання, у якому мелодія соліста взаємодіє з оркестром через щільний, майже монолітний звуковий простір. Соліст на цьому тлі звучить контрастно, оскільки його артикульована й більш жорстка манера прорізає оркестрову масу, немов прокладаючи мелодичний шлях через важку звукову масу. Завдяки цьому взаємодія між солістом і оркестром набуває своєрідного драматичного характеру, більш густого звучання. У виконанні А. Таместі з *hr-Sinfonieorchester* картина протилежна за своєю естетикою. Оркестр звучить легше, рухливіше й елегантніше; фактура прозоріша, а баланс між групами збережений з високою точністю. Це сучасне академічне звучання, у якому оркестрові голоси легко розрізняються, а динаміка гнучко підлаштовується під сольну лінію.

Попри відмінність виконавських підходів, і П. Гіндеміт, і А. Таместі передають у *першій частині* дуже подібний образ — той особливий, дещо архаїчний настрій оповіді, у якій є і внутрішня напруга і спокійне розгортання. Образ, закладений у музиці, в обох виконавців зберігає свою тріадність: по

краям – широта й певна імпровізаційна свобода, у середньому розділі – згущення енергії, яке набуває майже зосередженого характеру. У П. Гіндеміта ця зміна станів підкреслена різкішими темповими переходами та гострою артикуляцією, а у А. Таместі ця ж логіка реалізована м'якше: контрастні моменти виростають із гнучкої фразової пластики й агогічних змін.

У *другій частині* образ змінюється, але в обох виконавців залишається спорідненим за своїм емоційним ядром. П. Гіндеміт зберігає стриманість і спокій, через які музика звучить як ліричне зосередження, як момент внутрішньої рівноваги, де пісня з арфою постає чистою і безпристрасною. А. Таместі подає цей образ тепліше, світліше, надаючи мелодії відчуття ширшого «дихання», і завдяки гнучкості агогіки створює ефект особливої інтимності. У фугато обидва виявляють іншу грань образу: у Гіндеміта — це стримано-безспокійний рух, який проривається крізь кантилену, а у А. Таместі – більш зібрана, врівноважена енергія, що утримує внутрішню напругу в точній формі. Завершення частини в обох виконавців знову повертає до початкового настрою, але з різним акцентом: П. Гіндеміт ніби «доспіває» тему, залишаючи її наповненою звуком, А. Таместі ж розчиняє її в тиші, залишаючи за нею відтінок далекої, ніби відгомонівшої пісні.

Третя частина відкриває новий світ образів – урочистий, святковий, майже танцювальний. У П. Гіндеміта ця урочистість набирає яскравої, майже фанфарної сили. Він застосовує чіткий темп, гострі штрихи, а разом з повнотою оркестрової маси створюється враження святкування буквально в моменті. У середньому розділі ліричність ніби проростає як відлуння цієї святковості, невеликий перепочинок. У А. Таместі цей образ зберігає урочисту основу, але

звучить світліше, тепліше, його тембр додає темі більше людяності. Ліричні варіації в нього сприймаються ніжніше, а кульмінація виростає не з контрасту, а з поступового наповнення енергією.

У підсумку обидві інтерпретації показують, наскільки близьким може залишатися зміст твору, навіть коли способи його втілення розходяться на рівні звуку, часу чи фрази. «*Der Schwanendreher*» постає не лише як концерт, побудований на старонімецьких мелодіях, а як велика розмова про пам'ять, традицію й людську внутрішню гідність. П. Гіндеміт, виконуючи власний твір, закарбовує в ньому авторську концепцію і власне бачення музики. Однак, музика існує поза авторським виконанням, і А. Таместі, інтерпретуючи ту саму музику сьогодні, додає їй іншого виміру – теплоти, простору, глибинного гуманізму сучасної виконавської культури. І саме в цьому діалозі між двома епохами, двома виконавськими світами, відкривається глибинна сутність «*Der Schwanendreher*» – як твору, створеного в непростий історичний час і побудованого на матеріалі народних пісень, який зумів зберегти свою актуальність і залишитися близьким виконавцям різних поколінь.

ВИСНОВОК

Відповідно окресленій меті і завданням, у проведеному дослідженні отримані наступні результати:

1. Пауль Гіндеміт (1895-1963) – масштабна постать в музичному мистецтві ХХ ст., багатогранна творча особистість – композитор, альтист, музичний новатор, музикант-універсал свого часу. П. Гіндеміт ствердив альт як солюючий концертний інструмент з багатими тембровими і технічними можливостями. Альтові концерти П. Гіндеміта «*Kammermusik №5*» та Концерт для альту з оркестром «*Der Schwanendreher*» були написані із розрахунку на власні виконавські можливості, відтак є віртуозними, високотехнічними, з авторською програмою і глибоким культурно-історичним і художнім змістом.

2. Концерт для альту-соло та камерного оркестру розширеного складу ор. 36 «*Kammermusik №5* (1927) є чотиричастинним циклом, присвячений А. Мендельсону. Твір вперше був виконаний П. Гіндемітом у 1927 р. у супроводі берлінського оркестру під управлінням Отто Клемперера.

«*Kammermusik №5*» віддзеркалює неокласичну спрямованість композиторського письма П. Гіндеміта, про що свідчить апеляція до моделей «Брандербурзьких концертів» Й.С.Баха, циклічних форм барокових *Concerti Grossi* (традиційна, випробувана часом художньо-музична форма концерту).

Солюючий альт у циклі «*Kammermusik №5*» є яскравим учасником

ансамблю солістів, його лідерство» та драматургічна самостійність виявляються переважно у каденціях.

3. «Der Schwanendreher» (1935) – третій, найбільш відомий і популярний Концерт для альту з оркестром П. Гіндеміта. Прем'єра відбулася в Амстердамі у 1935 р. Партію солюючого альту виконав автор, диригував У. Менгельберг. Незмінний сценічний успіх супроводжує даний твір і донині.

П. Гіндеміт написав «Der Schwanendreher» у 1935 році, в період інтенсивного творчого підйому. «Der Schwanendreher» – це взірець гри на альті, який є невід'ємною частиною репертуару сольного альту. Це концерт для альту з виразним унікальним характером. Замість того, щоб писати традиційний концерт, П. Гіндеміт розробив його як «Konzertstück» (концертний твір), спираючись на німецькі народні пісні як тематичний матеріал. Кожна частина поєднує народні мелодії, надаючи твору земного, сільського характеру та відхиляючись від традиційної романтичної віртуозності, якої очікують у концертах.

«Der Schwanendreher» є наріжним каменем репертуару альту ХХ століття. П. Гіндеміт сам був альтистом, і його внесок у літературу про цей інструмент є незамінним. Характерне використання народних тем у творі, поєднане з вимогою як до виразних, так і до технічних навичок, робить концерт важливим для виконавської практики альтистів. Твір демонструє ліричний та драматичний потенціал альту в сольному виконанні, протидіючи стереотипам про альт як оркестровий чи камерний інструмент. Він надихнув незліченну кількість альтистів розширювати свої технічні та інтерпретаційні межі.

Концерт складається із трьох частин, кожна із яких має власну

композиційну ідею, зумовлену характером народної пісні, покладеної в її основу. Таким же чином пісенний матеріал впливає на образний зміст, структуру та драматургію кожної частини. Перша частина («Langsam, Mässig bewegt, mit Kraft») написана у формі сонатного allegro, з вступом та кодою; друга частина («Sehr ruhig, Fugato») – написана у складній тричастинній формі, з ліричними крайніми розділами та фугато у середньому розділі. Третя частина («Mässig schnell») написана у варіаційній формі, з елементами рондоподібності. У творі принцип концертування поєднується з народною мелодикою та прийомами народного виконавства, що у взаємодії з більш зрілими композиторськими засобами створює ефект імпровізаційності.

Образний світ «Der Schwanendreher» народжується з поєднання яскравої народної пісенності та сучасного світосприйняття композитора, його бачення сучасної музики. Характер музики змінюється від суворої узагальненості та майже епічної оповідальності першої частини – до камерної ліричності й інтимного світла другої. Завершується цикл відкритим, рухливим, інколи жартівливим характером фіналу, що зберігає водночас гідність і стриману шляхетність. Композитор застосовує солюючий альт як власний артистичний «лейттембр», остаточно проявляючи через нього своє музичне «я» та надаючи інструменту віртуозності, художності.

Концерт для альту з оркестром «Der Schwanendreher» є яскравим самобутнім твором, створеним на основі тем старовинних німецьких пісень, старовинних форм та прийомів виконання. Він належить до кращих творів П. Гіндеміта, будучи значимою частиною альтового репертуару у сфері педагогіки та виконавства.

Композиторський стиль у цьому концерті зазнав трансформації, з тяжінням до *неофольклоризму*. «Der Schwanendreher», написаний на основі фольклорних тем, характерний складною контрапунктичною структурою та інноваційною оркестровкою. Для соліста-альтиста концерт є як технічним викликом, так і експресивною подорожжю. Фольклорні елементи концерту дають виконавцям простір для відтворення цілої низки експресивних кольорів, від грайливих до похмурих, підкреслюючи універсальність альту. «Der Schwanendreher» П. Гіндеміта є культовим твором, в якому переосмислено роль альту в сольному репертуарі. Історичні та культурні нюанси концерту, поєднані з віртуозною майстерністю, необхідною для його виконання, роблять концерт цінним твором серед альтистів усього світу.

4. Інтерпретації Концерту «Der Schwanendreher» на прикладі трактування сольної партії альту у виконавських інтерпретаціях Пауля Гіндеміта з *Arthur Fiedler's Sinfonietta Orchestra*, Бостон, 1939, диригент Артур Фідлер, і Антуана Таместі з *hr-Sinfonieorchester* під орудою Пааво Ярві, Франкфурт, 2012, показують, наскільки близьким може залишатися зміст твору, навіть коли способи його втілення розходяться на рівні звуку, часу чи фрази. Порівняння даних інтерпретацій стосуються манери виконання, вибору темпу, роботи з динамікою, агогікою, розуміння виконавцями характеру звучання твору, його драматургії, образу, пісенності та характеру кожної частини.

«Der Schwanendreher» в інтерпретаціях Пауля Гіндеміта і Антуана Таместі постає не лише як концерт, побудований на старонімецьких мелодіях, а як велика розмова про пам'ять, традицію й людську внутрішню гідність. П. Гіндеміт, виконуючи власний твір, закарбовує в ньому авторську концепцію і

власне бачення музики. Однак, музика існує поза авторським виконанням, і А. Таместі, інтерпретуючи ту саму музику сьогодні, додає їй іншого виміру – теплоти, простору, глибинного гуманізму сучасної виконавської культури. І саме в цьому діалозі між двома епохами, двома виконавськими світами, відкривається глибинна сутність «*Der Schwanendreher*» – як твору, створеного в непростий історичний час і побудованого на матеріалі народних пісень, який зумів зберегти свою актуальність і залишитися близьким виконавцям різних поколінь.

Властиві концертам «Kammermusik №5» та «*Der Schwanendreher*» П. Гіндеміта технічна насиченість, багатокомпонентність фактури, гнучка метроритмічна організація та увага до тембрових відтінків, перетворюють ці твори на своєрідне дослідження віртуозних і художніх можливостей альта як багатого сучасного музичного інструмента. У цьому сенсі концерти постають не лише як низка віртуозних творів для сколюючого альта з оркестром, а у якості концепції, у якій технічне і художнє, та певною мірою експериментаторське взаємно збагачують одне одного.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Біла К. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба). Автореф. дис. канд. мист. Київ, 2011. 20 с.
- Біла К. Особливості сучасного етапу розвитку жанру інструментального концерту та його різновидів. Українське музикознавство. 2010. Вип. 36. С. 76–83
- Бондаренко М. В. Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавської творчості (на матеріалі західноєвропейського фортепіанного концерту XIX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 17 с.
- Бондаренко М. Поетика концертної каденції (генетичні властивості й характерні ознаки). Аспекти історичного музикознавства. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : збірник наукових праць. 2009. Вип. 26. С. 82–93.
- Вакула Н. Інструментальні концерти львівських композиторів у ментальному просторі Галичини (1970 – 2000) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2007. 22 с.
- 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.

- Гаврилець Д. Г. Концерти для альту з оркестром у європейському культурно-мистецькому просторі міжвоєнного двадцятиліття // Київське музикознавство : зб. ст, Вип. 4. Київ, 2012. С. 220–231.
- Гаврилець Д. Г. Педагогічний репертуар альтиста : Три концерти для альту з оркестром. Київ : Національна музична академія імені П. І. Чайковського, 2008. 176 с.
- Гнатів Н. В. Трансформація тематизму як фактор становлення індивідуального стилю в струнних квартетах Пауля Гіндеміта раннього періоду творчості // Київське музикознавство : зб. ст., Вип. 40. Київ, 2011. С. 45–54.
- Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 20 с.
- Жарков О. М. Подвійна природа функціонування тембру в оркестрових творах: інтерпретаційний аспект. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. Вип. 129, С. 140–148.
- Жукова Н. А. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : дис. ... канд. філос. наук. Київ, 2003. 191 с.
- Зінькевич О. Від історії-розповіді до історії-проблеми. Музично-історичні концепції у минулому і сучасності. Львів, 1997. 78 с.
- Історія європейської ментальності / За ред. Петера Дінцельбахера. Пер. Вл. Кам'янець. Львів: Літопис, 2004. 71 с.

- Карапінка М. З. Альта 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. С. 97–107.
- Карапінка М. З. Жанрова парадигма європейської сонати для альту і фортепіано XVIII–XX століть : автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2011. 16 с.
- Карапінка М. З. Камерно-ансамблева альтова соната ХХ ст. у жанровостильових проекціях // Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство, Вип. XII-XIII. Івано-Франківськ, 2008. С. 144–150.
- Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.
- Катрич О. Стиль музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
- Катрич О. Т. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Київ, 2000. Вип. 5, кн. 4 : Музичне виконавство. С. 59–65.
- Коханик І. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від „діалогу“ до „полілогу“, або Нотатки на берегах музичного постмодерну. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Київ : Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, 2009. Вид.

81. С. 31-37.

- Криса О. Б. Альтиве 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.
- Криса О. Динаміка становлення альтового репертуару в контексті взаємодії композиторської та виконавської шкіл Києва. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Київ, 2008. Вип. 77 : Виконавське музикознавство. С. 100–111.
- Ларчіков В. Трактівання віолончелі композиторами ХХ століття: нова естетика, нова мова, нова техніка: до постановки проблеми. Науковий вісник НМАУ. Вип. 40. Музичне виконавство. Кн.10. К., 2004. С. 109 - 118.
- Личкова В. А. Некласична естетика в культурному просторі ХХ – поч. ХХІ століть : монографія. Київ : НАКККіМб, 2011. 224 с.
- Моргунова Т. Камерна музика П.Гіндемита у контексті художніх пошуків першої половини ХХ століття // Теоретичні та практичні питання культурології: зб. статей. Запоріжжя, 2000. Вип. 3. С. 51–60.
- Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до вивчення поняття). Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–65.
- Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ, 1987. Вип. 28. С. 48–53.
- Мужиль В. С. Акустична структура інструментального звукоутворення в музиці ХХ століття: струнно-смичкова група : автореф. дис. ... канд.

мистецтвознавства. Харків, 2013. 16 с.

- Олещук Я. Альтова творчість П. Гіндеміта в контексті новаторських мистецьких пошуків ХХ ст. : бакалавр.. робота; наук. кер. С. Гаврилюк. Львів, 2022. 37 с.
- Потапова О. Сторінки біографії Пауля Гіндеміта (1910-1920-ті рр.) // Молоде музикознавство. Наукові збірки ЛНМА ім. М.В.Лисенка. Львів: Сполом, 2008. Вип. 20. С. 88-97.
- Ракочі В. О. Еволюція інструментального соло як відображення розвитку симфонічного оркестру кінця ХVІІІ–поч. ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 18 с.
- Ракочі В. Інструментальний концерт ХVІІ- ХVІІІ століть: генеза, класифікація, оркестр. : дис. ... докт. м-ва. Одеса, 2021. 625 с.
- Ракочі В. Взаємовплив оркестру і принципу концертності у ХVІ – першій половині ХVІІ століть. Часопис Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського, Вип.1(50), 2021. С. 49–63.
- Самітов В.З. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект) : монографія / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : ДАККиМ, 2007. 200 с.
- Сумарокова В. Г. Виконавська школа як об'єкт дослідження : до визначення поняття / Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. статей, Вип. 40, книга 10. Київ, 2004.С. 180–190.
- Сумарокова В. Історія українського віолончельного й контрабасового

мистецтва в контексті європейського виконавства : [навч. посіб.] [ред. : Семенова Н. М., Сікорська І. М.]. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. 199 с.

- Altmann W., Borissovsky V. Literaturverzeichnis für Bratsce und Viola d'amore. Wolfenbüttel : Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft. 1937.148 p.
- Barrett H. The Viola : Complete Guide for Teachers and Students, 2-nd edition. Birmingham : University of Alabama Press, 1996. 218 p.
- Clarke R. The History of the viola in quartet writing. Oxford : Oxford University Press. Music and letters, Vol. 4, 1923. Pp. 6 –17.
- David Dalton and William Primrose, Playing the viola: conversations with William Primrose (Oxford: Oxford University Press, 1988), 254 p.
- Downes O. Hindemith soloist at philharmonic // New York Times, April 16, 1937.
- Hansen, P. An Introduction to Twentieth Century Music. Boston: Allyn and Bacon,1978. P. 251
- Hernandez, A. Jesús María Sanromá: An American Twentieth-Century Pianist. Maryland: Scarecrow Press, 2008. P 225.
- Hindemith, Der Schwanendreher (Concerto after old Folksongs for Viola and Small Orchestra), 27 p.
- Hindemith, Der Schwanendreher (Concerto after old Folksongs for Viola and Small Orchestra), 26 p.
- Hindemith P. A composer's world. Schott Musik International. Mainz, 2000. 221 p.

- Hindemith, P. The Craft of Musical Composition / Paul Hindemith. Vol. 1, Theoretical Part. Translated by Arthur Mendel. New York : Associated Music, 1945. 225 p.
- Kube M. Paul Hindemith liner notes for Paul Hindemith: Kammermusik 5 op. 36, 4 / Konzertmusik op. 48 / Der Schwanendreher / Trauermusik (Dean/QSO/Albert), 1999. 175 p.
- Lampert V. , Somfai L., White E., Noble J., and Kemp I. The New Grove Modern Masters: Bartók, Stravinsky, Hindemith, ed. Stanley Sadie, New York: W.W. Norton, 1984. 230 p.
- Lee S.M. Musical Borrowings in Four Twentieth-Century Works for Viola by Hindemith, Bloch, Bacewicz, and Shostakovich // DMA thesis, University of Cincinnati, 2010, p.10.
- Luttmann S., Paul Hindemith: A Guide to Research. New York: Routledge, 2005. 344 p.
- Neumeyer, D. The Music of Paul Hindemith. New Haven: Yale University Press. 1986. P. 115
- Noss, L. Paul Hindemith in the United States. Urbana: University of Illinois Press, 1989. 150 p.
- Ondras L. Hindemith's Der Schwanendreher: A Fantasy Concerto on Folk Tunes for Viola and Small Orchestra," Journal of The American Viola Society 19, 2003.
http://americanviolasociety.org/journal/files/2010/04/JAVS_Summer_2003.pdf
- Ondras L. Hindemith's Der Schwanendreher // The Journal of the American Viola Society : journal. Provo : Brigham Young University. Spring 2003. Pp. 28

- Paul Hindemith`s Der Schwanendreher A Fantasy on Folk Tunes for Viola and Small Orchestra by Libor Ondras.
<http://violaspace.com/avs/ks/site/JAVS%20Online/Summer%202003/Hindemith/hindemith.html#back3>
- Paulding, J. E. “Paul Hindemith (1895-1963): A Study of His Life and Works, 2018. 270 p.
- 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.
- Riley M. W. The history of the viola. Michigan : Vol. 1. BraunBrymfield, Ann Arbor, 1993. 396 p.
- Schubert G., “Racing Tempo: Hindemith’s Viola Works,” Hindemith Forum 4, 2001, <http://www.hindemith.info/en/institute/publications/hindemith-forum/archive/> (accessed May 10, 2013).
- Schumann S. Ch., Interpreting the Mourning Process Through Hindemith’s Trauermusik. MM thesis, Univesrsity of Texas at Austin, 2011. 171 p.
- Skelton G., Paul Hindemith The Man Behind the Music; a Biography. London: Gollancz, 1977. 320 p.
- Trombetta D.L. Early Music Influences in Paul Hindemith’s Compositions for the Viola / D.L. Trombetta. A thesis submitted to the Graduate Facuity of James Madison University in Partial Fulfillment of the Requirements for the degree of Doctor of Musical Arts, 2014. 84 p.
- Winkler H-J., Fascinated by Early Music: Paul Hindemith and Emanuel Winternitz // Music in Art 29, no. 1/2 (Spring/Fall 2004).

<http://web.gc.cuny.edu/rcmi/musicinart.htm> (accessed May 20, 2013).

- Zeyringer F. Die Viola da Braccio. Munich : Helter Druck&Verlag, 1988. 276 p.
- Zeyringer F. The problem of viola size. American Viola Society. 19 p.
- Пауль Гіндеміт. Посилання на аудіо виконання Концерту для альту з оркестром «Der Schwanendreher»
https://youtu.be/57si8XHLe3k?si=ho_8FZvULgWgxHlJ
- Антуан Таместі. Посилання на відео виконання Концерту для альту з оркестром «Der Schwanendreher»
<https://youtu.be/NkFbrUEhSCc?si=Mekdn6vPjm5qDkYy>