

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра оркестрових струнних інструментів**

**АЛЬТОВА СОНАТА В ТВОРЧОСТІ ПАУЛЯ ГІНДЕМІТА,  
БОГУСЛАВА МАРТІНУ І РЕБЕККИ КЛАРК: ЖАНРОВО-  
СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ПІДХОДИ**

**Магістерська робота  
СКВОРОНСЬКОЇ АНАСТАСІЇ ГРИГОРІВНИ**

**Науковий керівник –  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
ЯГОДЗИНСЬКА ІРИНА ОЛЕКСАНДРІВНА**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів  
мають посилання

на відповідне джерело



СКВОРОНСЬКА А. Г.

Харків – 2020

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	3
РОЗДІЛ 1	
ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ АЛЬТОВОЇ МУЗИКИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	6
1.1. Історичні особливості формування репертуару для сольного альту.....	6
1.2. Тенденції розвитку інструментальної (камерної) сонати першої половини ХХ ст. ....	17
1.3. Альт в камерній музиці західноєвропейських композиторів першої половини ХХ ст.....	23
Висновки до Розділу 1 .....	30
РОЗДІЛ 2	
ІНДИВІДУАЛЬНЕ ПРОЧИТАННЯ ЖАНРОВОЇ МОДЕЛІ СОНАТИ ДЛЯ АЛЬТА І ФОРТЕПІАНО У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ: ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ .....	32
2.1. Неофольклорні інтенції альтової сонати Богуслава Мартіну .....	32
2.2. Композиційно-драматургічні новації альтової сонати Ребекки Кларк .....	37
2.3. Неокласичний профіль альтової сонати Пауля Гіндеміта .....	45
Висновки до Розділу 2 .....	46
ВИСНОВКИ.....	48
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	50

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** У ХХ столітті альтова творчість зазнала небувалого зросту. Це стосувалося як сольного виконавства, так і камерно-симфонічних жанрів, особливо тріо і квінтетів, що звичайно зумовило високу потребу у музикантах-альтистах. І раніше альт привертав увагу композиторів, багато з яких вважали альт кращим за скрипку. Недарма в епоху бароко і класицизму для нього були написані сотні концертів. Серед них варто особливо виділити Концерти для альту з оркестром Ф. А. Хоффмайстера, Я. Стаміца, а також Концертну симфонію для скрипки і альту з оркестром В. А. Моцарта. Саме завдяки Моцарту функція альту в камерно-інструментальній сфері була значно розширена, композитор довірив цьому інструменту важливу роль, тоді як раніше вона обмежувалася лише гармонійною підтримкою інших інструментів. Доказом цьому служать його шість струнних квінтетів.

Саме в ХХ столітті завдяки таким видатним виконавцям, як Л. Тертіс, П. Гіндеміт і У. Прімуоз цінність альту нарешті стала визнаною для всесвітньої композиторської спільноти. До композиторів, які зробили особливий внесок у розвиток альтового репертуару ХХ століття, слід віднести Б. Бартока, П. Гіндеміта, У. Уолтона, А. Блісса, Е. Блоха. Розвиток сольного виконавства зумовило стрімке розширення репертуару, перш за все сонат і концертів. Жанр сонати займає особливе місце в репертуарі будь-якого альтіста, однак, незважаючи на це, еволюція жанру альтової сонати нечасто стає об'єктом музикознавчих аналізу.

У зв'язку з цим, подана робота – це спроба дослідити процес розвитку жанру альтової сонати в творчості композиторів ХХ століття.

**Об'єкт дослідження** – жанр сонати для альту і фортепіано в творчості зарубіжних композиторів ХХ сторіччя.

**Предмет дослідження** – специфіка авторського прочитання жанру в творчості П. Гіндеміта, Р. Кларк, Б. Мартіну.

**Аналітичний матеріал роботи** – нотний текст сонат для альту і фортепіано П. Гіндеміта, Б. Мартіну, Р. Кларк, а також А. Бакса.

**Мета дослідження** – розкрити жанрово-стильові особливості та інтерпретологічні підходи до прочитання сонати для альту і фортепіано в європейській музиці першої половини ХХ сторіччя.

**Завдання дослідження:**

- виявити історичні особливості становлення альту як сольного інструмента;
- висвітлити загальну панораму розвитку європейського альтового мистецтва першої половини ХХ ст.
- дослідити розвиток концертного альтового репертуару у ХІХ та ХХ сторіччі;
- відокремити жанрово-стильові моделі інструментальної сонати в музиці ХХ століття;
- відстежити неофольклорні тенденції у жанрі альтовій сонати ХХ століття;
- здійснити інтерпретаційний аналіз найбільш яскравих зразків альтової сонатної творчості;
- окреслити внесок європейських композиторів-альтистів Ребекки Кларк та Пауля Гіндеміта в розвиток сучасного альтового мистецтва.

**Практичне значення отриманих результатів.** Нині масштаб альтової сонатної творчості надзвичайно великий, проте, незважаючи на це, в методичній літературі та в посібниках з історії струнно-смичкового мистецтва йому відведено досить скромне місце. Робота покликана надати допомогу як виконавцям у вивченні найважливіших зразків альтової сонати ХХ століття.

**Методологія дослідження** заснована на комплексному підході, що дозволяє залучити такі загальні та спеціальні методи: *історичний, структурно-функціональний, жанрово-стильовий і композиційно-драматургічний аналіз, компаративний та інтерпретологічний.*

**Теоретична база дослідження.** Велике значення для роботи мали наукові роботи Т. Попової, Н. Горюхіної, спрямовані на вивчення сонати і еволюції сонатної форми; робота Г. Гінзбурга та В. Григорієва «Історія скрипкового мистецтва»; роботи, що вивчають взаємозв'язок між композиторською професійною творчістю і фольклором (І. Земцовський); навчальний посібник С. Понятовського; також особливе значення при вивченні творчості Б. Мартину мала монографія Н. Гаврилової. Для вивчення творчості Р. Кларк, П. Хиндеміта були використані іноземні джерела – L. Curtis «Program notes for Viola Sonata. In a Rebecca Clarke reader»; нарешті, праці, в яких висвітлено універсальні процеси та явища історії світової музики ХХ століття – Л. Ковнацька, В. Смірнова.

**Наукова новизна дослідження.** Вперше в українському виконавському музикознавстві здійснено аналіз сонат для альту і фортепіано Б. Мартину, Р. Кларк, а також А. Бакса. Розкрито принципи взаємодії інструментальної творчості композиторів і традицій народної музики. Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ ст. висвітлено як системний історичний об'єкт, що єднає в собі виконавське середовище, композиторський доробок у сфері альтової музики, засади альтової освіти, реалії нотного видавництва тощо.

**Практичне значення** отриманих результатів полягає в тому, що представлений у роботі матеріал може бути використаний у курсах «Історії виконавства на струнних інструментах», «Історії сучасної музики», під час практичних занять в класі альту та камерного ансамблю.

**Структура роботи.** Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків і Списку джерел. Загальний обсяг роботи становить 55 сторінок, з них основного тексту 52 сторінки. Список використаних джерел містить 41 позицію.

# РОЗДІЛ 1

## ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ АЛЬТОВОЇ МУЗИКИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

### 1.1. Історичні особливості формування репертуару для сольного альтя

Як музичний інструмент, альт пройшов довгий і нелегкий шлях - з точки зору його конструкції, ролі у виконавському мистецтві, а також ставлення до нього композиторів. Історія становлення альтового репертуару безпосередньо пов'язана з еволюцією розвитку струнно-смичкових інструментів, початок якої лежить в Італії XVI століття, де творили такі великі майстри як Андреа Амати (1520-1580), Гаспар да Сало (1540-1609), Нікола Амати (1596- 1684), Андреа Гварнері (1626-1698) і Антоніо Страдіварі (1644-1737).

У період XVI-XVII століть існували дві групи інструментів - «viola da braccio» і «viola da gamba», різні за своєю будовою і положенням інструменту при грі. Віола да браччо, будучи попередницею скрипкового сімейства, мала низькі обичайки, округлену нижню деку, f-образні звукові отвори, безладовий гриф, шийку, висунуту від корпусу інструменту до голівки і струни, натягнуті уздовж грифа, кожна з яких була налаштована на необхідну висоту. У віоли да гамба були низькі обичайки, склепінчаста верхня і плоска нижня деки, c- або f-образні звукові отвори, гриф мав сім ладів [31, с. 29].

XVII століття привнесло свої вимоги до струнних інструментів. Популярність барокової опери зростала і одночасно з цим супроводжувала розвиток оркестру. Необхідність акустично заповнювати великі зали природним чином витіснила інструменти сімейства «da gamba», поступаючись дорогу дзвінким і яскравим «da braccio». З середини століття віолончель, що була басом і опорним інструментом групи «da braccio», вийшла на перший план, взявши на себе роль нижчого регістру. Конструкція інструменту дозволяла віолончелі досягати тенорового і навіть альтового регістра, скоротивши тим самим тессітурний розрив, що існував під час використання віоли «da gamba».

Структура струнного ансамблю також піддавалася змінам, в кінцевому підсумку представляючи ніщо інше, як прототип класичного струнного квартету [39, с. 34].

З огляду на те, що музика на той час частіше виконувалася у концертних залах, а також з огляду на подовження смичка Франсуа Турт (1747-1835), зміни в конструкції скрипкових інструментів, в числі яких був і альт, не змусили себе чекати. Напруженість струн зросла, шийка розташовувалася під невеликим кутом по відношенню до корпусу, ставши при цьому більш довгою, зберігши округлість, що дозволяло лівій руці спростити ковзання уздовж по грифу. Гриф і корпус, в свою чергу, були укріплені.

Тривалий час альт для композиторів представляв інтерес виключно як інструмент, яким заповнюють середні голоси в ансамблі, тому залишався найменш розвиненим оркестровим інструментом. Зацікавленість до альту композитори великих європейських країн проявляли по різному. Наприклад, в Англії аж до XVIII століття, альт не потрапляв у сферу інтересів британських композиторів. Відомий італійський скрипаль Франческо Джемініані (1687-1762), який прожив більшу частину життя в Англії використовував цей інструмент лише в декількох концерто-гросо. Британський астроном і композитор Вільям Гершель (1738-1822) створив три концерти для віоли д'амур, проте вони так і не були видані. Вільям Флектон (1709-1798) став автором чотирьох тріо-сонат для віоли д'амур і баса - вони стали першими відомими світу сонатами, виданими в Англії [39, с. 40].

Композитори Австрії і Німеччини XVIII століття часто надавали альту сольні супроводи оперних номерів. Одним з перших оркестрових творів, де можна зустріти сольну партію альту є написаний в 1779 році «Симфонічний концерт» Моцарта, де композитор розглядав альт і скрипку як два рівних голоса.

Але справжньою значною подією став опублікований в 1731 році Концерт для альту з оркестром соль мажор, автором якого був Георг Філіпп Телеманні (1681-1767), відомий німецький композитор і капельмейстер. Цей концерт вважається першим, написаним виключно для альту. Автор дуже любив цей

інструмент і часто використовував його в своїх творах. Серед них також варто відзначити кілька альтовий сонат і Концерт для двох альтів і струнного оркестру соль мажор.

У XVIII столітті в Мангеймі існував відомий оркестр, яким захоплювалися Моцарт-батько і Моцарт-син, більшість виконавців якого були ще й видатними композиторами. Серед них варто особливо виділити Яна Стаміц (1717-1757) - будучи концертмейстером оркестру, а в наслідку і його диригентом, він залишив невелику композиторську спадщину, в якій однак знайшлося місце для Концерту для альта з оркестром соль мажор. У 1772 році обидва його сина, Карл (1745-1801) і Антон (1750-1809) переїхали в Париж, а Карл став, можливо, першим в історії альтістом-віртуозом. Плеяда цих видатних музикантів, безумовно, зіграла важливі ролі в становленні альтовій музики [31, с. 32].

У другій половині XVIII століття альт залучав все більше уваги в колі оркестрової і камерної музики. У дуетах, тріо, квартетах, квінтатах Й. Гайдна (1732-1809), В.А. Моцарта (1756-1791) і Л. Ван Бетховена (1770-1827) альт грав одну з найважливіших ролей, практично уникаючи ролі фактурного заповнення. Серед прикладів варто згадати Симфонію «Канчертанте» для скрипки, альта і оркестру мі-бемоль мажор (1779) і Тріо «Kegelstatt» для фортепіано, кларнета, кларнета і альта мі-бемоль мажор (1786).

Людвіг ван Бетховен в свою чергу теж збільшив роль цього інструменту в симфонічних і камерних творах. Для прикладу, Серенада з Струнного тріо ор. 8 була перекладена самим автором і стала Ноктюрном для альта і фортепіано ор. 42, доречі, маловідомим твором навіть серед альтистів. Велику увагу альту Бетховен також приділив в Струнному квінтеті ор.29 до-мажор, септету ор. 20 мі-бемоль мажор, Струнних квартетах ор. 59 № 2 фа- мажор і №3 мі-мінор. Варто також згадати про дует для альта і віолончелі, який Бетховен написав для себе і свого приятеля-віолончеліста ще в юному віці.

Серед композиторів, які створювали для альта концерти, сонати і інші твори варто також згадати Ф. А. Хоффмастера (1765-1812) - близького товарища

Бетховена і першого видавця його робіт, К. Д. Фон Діттерсдорф (1739-1799), І. Б. Вангала (1739-1813), П. Варницька (1756-1808).

В Італії напроти всього кількя авторів проявили до альтя інтерес. До них можна зарахувати Бартоломео Бруні (1757-1821), який написав три сонати для альтя і кілька дуетів для скрипки і альтя; Джузеппе Марія Камбіну (1746-1825), який став автором Концерту для альтя з оркестром. Луїджі Боккеріні (1743-1805), який, будучи чудовим віолончелістом, написав безліч струнних квартетів і квінтетів з досить вимогливою альтовій партією, а також Сонату для альтя і баса. Такою була історія розвитку альтового репертуару в епоху бароко і епоху просвітництва.

Однак, як і багато інших симфонічних інструментів, тільки лише у кінці ХІХ століття альт став набувати статус сольного інструменту, чому передувала чимала кількість років упередження як серед багатьох композиторів, так і серед слухачів, а також і самих виконавців. Багато в чому на таку зміну вплинули успішні пошуки ідеального розміру інструменту, в якому б втілювався баланс між розміром інструменту і невимушеністю в його експлуатації. Справа в тому, що «правильний» альт, створений у відповідних точним розрахунками величинах, в ХVІ-ХVІІ століттях не був прийнятий в оркестрі в силу того, що був би недоступним для досвідчених скрипалів, адже тоді б їм необхідно було міняти свою техніку з урахуванням величини нового інструменту.

Підтримавши небажання багатьох скрипалів змінювати свої звички гри на інструменті, інструментальні майстри вирішили зменшити розміри альтя рівно настільки, щоб перехід з одного інструмента на інший відбувався абсолютно непомітно. З одного боку, таке рішення здавалося досить простим і зрозумілим, однак зворотною стороною був факт того, що інструмент просто «зіпсували», відібравши властиві йому якості. Це не задовольняло шанувальників справжнього мистецтва гри на альті, тому майстрами були зроблені спроби створити новий вид альтя, що володіє повним і сильним тоном, до таких експериментів можна віднести альт «contralto» французя Жана Батіста Вільома

(1798-1875) і більш вдала спроба німецького альтиста і композитора Германа Ріттера (1849-1926) - viola alta - «альтова віола». Його альт становив 48 сантиметрів в довжину, звук інструменту оцінили Р. Вагнер і Р. Штраус, однак виконавцю ж він доставляв багато незручностей, травмуючи руку. У 1930-х рр. блискучим англійським альтистом, Лайонел Тертісом, був спроектований альт, який зміг вдало об'єднати всі старання минулих майстрів, довжина його становила 43 сантиметри, тим самим даючи можливість отримувати чудовий звук і мінімізувати дискомфорт при грі. Саме цей різновид альта, опинившись ідеальним балансом між розміром інструменту і легкістю в грі на ньому, увійшла до загального вжитку як еталон [31, с. 32 – 50].

Г. Берліоз писав: «З усіх інструментів оркестру саме альт найдовше недооцінювався, незважаючи на свої чудові якості. У тих нечастих випадках, коли старі композитори висували його на перший план, він ніколи не обманював їх очікувань. Звук його низьких струн має терпкістю, високі звуки виділяються своїм сумно-пристрасним відтінком, і взагалі тембр його, повний глибокої меланхолії, помітно відрізняється від тембру інших інструментів» [32].

У ХІХ столітті одним з перших зухвалих кроків до розкриття альтового потенціалу став досвід французького композитора Етьєна Меюля (1763-1817), який написав цілу оперу «Uthal», де він відмовився від партії перших і других скрипок, надавши альтам виконати найбільш високу партію струнних. Через 28 років, 1834 році, Гектор Берліоз, який є палким шанувальником альта і істиним його поціновувачем, написав, мабуть, одне з найзнаменитіших творів для альта - симфонію «Гарольд в Італії», віддавши цьому інструменту сольну партію. За переказами, Берліоз, уражений грою Паганіні на альті, призначав саме йому виконати це блискуче solo, але самому Паганіні так і не вдалося зіграти його на концерті. Перше виконання твору прозвучало в «Концерт падель» Ернесто Камілло Сіворі (1815-1894). Пізніше, Ф. Ліст (1811-1886) зробив власне перекладення «Гарольда ...» для альта і фортепіано, вразивши Берліоза блискучим результатом роботи [10].

У 1809 році Карл Марія фон Вебер (1786-1826) на прохання свого брата склав Анданте і угорське рондо для фагота з оркестром, однак більш відомим твір став в перекладенні для альту. Надалі, композитор написав свій знаменитий альтового соло з третього акту опери «Вільний стрілець».

Німецький скрипаль Йозеф Шуберт (1754-1837) і австрійський піаніст-віртуоз Іоган Непомук Гумелев (1778-1837) також доклали свою руку до історії альтового репертуару.

Також серед найяскравіших творів цього періоду варто згадати юнацьку Сонату для альту і фортепіано Фелікса Мендельсона, «Казкові картини» для альту і фортепіано Роберта Шумана (1810-1856), три Сонати для альту і фортепіано Йоганнеса Брамса (1833-1897).

Звертаючись до методичної альтовій літературі варто зазначити, що ще в кінці XVIII століття Мішель Корретто, Франсуа Кюпіс і Міхаель Волдемар написали кілька праць, присвячених розвитку і поліпшенню техніки гри на альті.

Також варто згадати деякі праці для практичного розвитку навичок гри на альті, серед яких 25 етюдів для альту і 20 деутов для скрипки і альту Бартоломео Бруні (1757-1821), 41 етюд для альту соло Бартоломео Кампаньолі (1751-1827), а також 24 етюди для альту Ф. Хоффмайстера.

З середини XIX століття багато видних скрипалів-віртуозів часто починали грати на альті, захоплюючись його м'яким і оксамитовим голосом. Серед їх числа були такі імена як Людвіг Шпор (1784-1859), Йозеф Йоахім (1831-1907), Анрі В'єтан (1820-1881) та інші.

Особливою важливістю для альтистів відрізняється ім'я Алессандро Роли (1757-1841). Альтист-віртуоз, педагог і диригент міланського оперного театру Ла Скала, він став автором багатьох етюдів, концертів, камерно-інструментальних творів, ставши буквально двигуном прогресу альтової методики. Достеменно відомо, що висока майстерність гри на альті Нікколо Паганіні багато в чому бере початок саме з методики А. Роли. Паганіні, в свою чергу, любив альт не менш

скрипки, написав Сонату для великого альту з оркестром, а також два квартети для струнного тріо і гітари з яскравою участю альту.

Ріхард Вагнер (1813-1883) підняв альт і весь оркестр в цілому на помітно новий рівень. Саме він перше доручив альту партію високої складності, і один з таких випадків зустрічається в увертюрі до опери «Тангейзер» (1845) в сцені, відомої як «Грот Венери». З тих пір складність і наповненість альтовий партій в оркестрі безупинно росла.

Важливу роль у історичному формуванні сольного альтового репертуара також відіграє «Міжнародне альтове товариство», заснованому у 1968 р. Одним із завдань цієї організації постало заохочення та підтримка науково-дослідницької роботи у сфері історії альту, представлення його виконавців, викладачів, скрипкових майстрів, які створювали альти, та композиторів, які писали для альту. Появі «Міжнародного альтового товариства» передувала досить довга передісторія – понад чотири десятиліття. У контексті даного підрозділу слід навести деякі показові факти, пов'язані з цим підготовчим періодом [32, с. 78]

Для малочисельних ентузіастів альтового мистецтва з різних країн, які представляли професійне середовище початку ХХ ст., була цілком очевидною необхідність об'єднання їхніх зусиль на міжнародному рівні, передусім із метою популяризації інструмента. Тому, коли видатний радянський альтист Вадим Борисовський під час гастролей Німеччиною познайомився у Берліні зі своїм колегою Паулем Гіндемітом, серед іншого альтисти обговорили необхідність та перспективи створення організації, яку вони планували назвати «The Violists' World Union» («Світове об'єднання альтистів»). Відомо, що П. Гіндеміт навіть подарував В. Борисовському свою фотокартку, на якій зробив символічний напис: «Світове об'єднання альтистів – голова Борисовський». Утім, тоді їхній грандіозний задум так і залишився нездійсненим. У широке коло інтересів приятеля П. Гіндеміта та В. Борисовського, Вільгельма Альтмана (1862–1951), німецького історика, музикознавця та бібліотекаря, також входила альтова музика

та музика для віолі д'амур. У 1929 р. у журналі «Allgemeine Musik-zeitung» («Спільна музична газета») було опубліковано статтю В. Альтмана «Zur Geschichte der Bratsche und der Bratschisten» («Історія альтя та альтистів») [6].

Хоча за обсягом вона займала лише дві сторінки, публікація містила вагому інформацію щодо основних, доступних на той час, джерел, із яких можна було би дізнатися про історію інструмента. Того ж року, 29 березня, В. Альтман ініціював перший випуск журналу «Die Bratsche» («Альт»), в якому публікувалися статті, присвячені виконавству на альті та віолі д'амур. На сторінках журналу автор висловив чергову ідею щодо створення організації, що її, згідно з німецькою культурною традицією, пропонував назвати «Bratschen-Bundes» («Альтове братство»).

Ще одним важливим внеском у започаткування «галузевого» альтового музикознавства стало укладення та публікація В. Альтманом і В. Борисовським каталогу альтової літератури, створеної впродовж величезного історичного періоду від XVII до XX ст. – «Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore» («Каталог літератури для альтя та віолі д'амур»), котрий був опублікований у 1937 р. Значення цього факту для розвитку альтового виконавства важко переоцінити. Адже поява такого каталогу не тільки заповнювала інформаційний вакуум, але й частково долала один із головних тогочасних «альтових» стереотипів, згідно з яким існуючий на той час оригінальний сольний альтовий репертуар є досить обмеженим. У спогадах про В. Борисовського австрійський альтист Карл Стерхоф писав: «Через участь у складанні цього каталогу Борисовський потрапив у немилість до сталінського режиму; його дружину, Олександру де Лазарі-Борисовську, яка походила з роду корсиканських аристократів, навіть приговорили до розстрілу. Борисовський вже був готовий померти слідом за нею. На щастя, Олександру помилували – ймовірно через те, що її чоловік був відомим у Московській консерваторії, де користувався великим авторитетом серед колег та студентів» [6, с. 11].

Отже, як бачимо, ентузіастів альтового мистецтва на шляху до визнання інструмента іноді спіткали несподівані й вельми драматичні життєві колізії. Зрештою, амбітні ідеї П. Гіндеміта, В. Борисовського та В. Альтмана все ж таки не пропали даремно. Вони реалізувалися через якийсь час по завершенню Другої світової війни, коли політико-культурна ситуація стала більш сприятливою. В 1968 р., знову ж таки у Німеччині, невеликою групою ентузіастів на чолі з Францом Цайрінгером було створено «Міжнародне товариство дослідників альта» («Die Internationale Viola-Forschungsgesellschaft») [6].

По-суті, воно постало втіленням ідеї «Альтового братства». З невеличкої кількості осіб на початку свого існування товариство невдовзі розрослося до організації з більше ніж тисячею членів, досягнувши дійсно міжнародного 22 масштабу. Для зручності воно було розділено на національні секції. На сьогоднішній день у його складі знаходяться 18 національних секцій. Цікава історія пов'язана з назвою організації. Коли у 1971 році Мирон Розенблум заснував американську секцію, він, за аналогією до провідної, назвав її «The American Viola Research Society» («Американське товариство дослідників альта») [41].

Втім, дана назва дещо відштовхувала від вступу до нього потенційних учасників із числа альтистів-виконавців та педагогів, адже створювала враження, що товариство займається виключно науковою діяльністю. Через це у 1978 р. було прийнято рішення перейменувати його на «The American Viola Society» («Американське альтове товариство»). Така зміна одразу ж сприяла збільшенню кількості членів товариства за рахунок викладачів та виконавців.

Важлива роль у розвитку «альтового музикознавства» належить «Журналу американського альтового товариства» («Journal of the American Viola Society», скорочено JAVS). Його витoki пов'язані з інформаційним бюлетенем товариства, який із часом настільки розширився, що у 1985 р. було прийнято рішення замість нього випускати повноцінний журнал, котрий відтоді виходить тричі на рік. У ньому публікуються статті, присвячені проблемам 24 історії інструмента,

питанням альтового виконавства та педагогіки, поширюються «альтові» новини, анонсуються важливі «альтові» події. З 1999 р. за ініціативи редколегії журналу серед студентів, які є членами «Американського альтового товариства», проводиться «The David Dalton Viola Research Competition» – Конкурс альтових досліджень імені Девіда Далтона (нар. у 1934 р.) – американського альтиста та педагога, президента «Американського альтового товариства» (1986–1990 рр.) та «Міжнародного альтового товариства» (1999–2001 рр.), який до 1999 р. був редактором JAVS [6].

Вітчизняне музикознавство до здобуття Україною незалежності тривалий час було частиною загальнорадянського науково-дослідницького процесу. Варто відзначити, що радянське альтове виконавство знаходилося на високому художньому та технічному рівнях, що позитивно позначилося й на розвитку «альтового музикознавства». Серед його найбільших досягнень – монографія Станіслава Понятовського «Історія альтового мистецтва» 1984 р. (перевидана у 2007 р. у Москві), яку поряд з «Історією альта» М. Райлі можна назвати одним із найбільш фундаментальних досліджень історії інструмента. Хоча «Історія альтового мистецтва» С. Понятовського багато в чому подібна, а частково навіть поступається монографії М. Райлі в аспекті дослідження зарубіжної альтової традиції, у неї є важлива перевага – другий розділ, де йдеться про альтове мистецтво Росії та Радянського Союзу, теми, практично не висвітлені в книзі М. Райлі. Крім цієї монографії, С. Понятовський відомий сучасним альтистам своєю брошурою «Альт» 1974 р. та кандидатською дисертацією на тему «Історична еволюція ролі альта в оркестрі XVI–XX ст.» 1981 р. У його дисертації, серед іншого, наводяться приклади використання альтів в оркестрових творах українських композиторів XX ст., зокрема у «Карпатському концерті» Мирослава Скорика (йдеться про знамените соло альта з даного твору).

С. Понятовський вважав вивчення історії альтового мистецтва важливою складовою навчання музикантів. «Вивчення історії альтового мистецтва – один із аспектів професійної підготовки виконавців-альтистів. Адже саме ланцюжок

взаємозалежних та взаємообумовлених фактів, вибудованих у певній історичній перспективі, сприяє, як видається, формуванню почуття історизму, вмінню з відповідною свободою орієнтуватися у різноманітних напрямках і стилях музичного та, зокрема, альтового виконавства, а також найважливішому для виконавця вмінню художньо влучно трактувати твори. Ефективному виконанню поставлених завдань повинно слугувати знайомство з педагогічними принципами видатних виконавців, та з цілим рядом надзвичайно важливих альтових творів» [32].

Незважаючи на те, що окремі альтові твори українських композиторів та актуальні питання історії вітчизняного альтового мистецтва є об'єктами дослідження у дисертаціях М. Карапінки, О. Криси, Д. Гаврильця та Г. Косенко, вивчення історії українського альтового мистецтва залишається малодослідженим та перспективним напрямком вітчизняного музикознавства. Україна має гарні традиції альтового виконавства, багато цікавих альтових творів написано сучасними українськими композиторами, отже вітчизняній спільноті є що продемонструвати на міжнародних теренах. Із точки зору перспектив розвитку в країні альтового виконавства та музикознавства є важливим якнайскоріше залучення української альтової спільноти до світових процесів, пов'язаних із даним інструментом, зокрема розгляд можливості приєднання до «Світового альтового товариства» [41].

## **1.2. Тенденції розвитку інструментальної (камерної) сонати першої половини ХХ ст.**

Рубіж ХІХ-ХХ століть привносить в музичну культуру абсолютно небачене явище, складне, багатогранне, багато в чому революційне. Наближається нова музично-історична епоха і музична історія, мабуть, ще не стикалася з такою величезною кількістю синтезу, сміливості композиторської думки, розширення горизонтів музичного мислення. Якщо до музичних епох минулого можна застосувати поняття «стиль бароко», «особливості епохи класицизму», «гармонія романтичного стилю», то зробити щось подібне з музикою ХХ століття не представляється можливим, так само як неможливо оперувати такими поняттями як «стиль» або «гармонія ХХ століття», «камерно-музичний стиль ХХ століття», так як стильова єдність двадцятого століття відсутня [41].

У ХХ столітті ритм кардинально змінився і використовувався як основний засіб досягнення напруженості в музичній фактурі. Композитори прагнули досягти небувалого безлічі орнаментальних акцентів і їх різновидів, часто використовуючи в своїх творах змінні розміри, домагаючись найбільш хитромудрого ритмічного різноманітності. У зв'язку з цим, зріс рівень комунікації між композитором і диригентом: різкі темпові зміни спричинили за собою більш делікатну роботу з боку оркестру і диригента. Композитори стали максимально точно вказувати маркування метронома, ретельніше підходити до виконавською темпами, враховувати особливості залу, розмір ансамблю і навіть технічні можливості виконавця. Тут варто виділити симфонічне спадщина Густава Малера (1860-1911) як зразок скрупульозності виконавської підходу.

У жанровому плані ХХ століття також неоднозначний. З одного боку, композитори зберегли інтерес до великих жанрів, таким як симфонія, інструментальний концерт, камерна і сольна соната, з іншого ж боку, багато хто з них віддали перевагу більш витончені жанри, притаманні тому чи іншому композиторському напрямку.

Таким чином, імпресіоністи, представники серійної музики, вибирали мініатюри, симфонічні картини, одночастинні програмні твори, з яскравим складом, експериментальним вокалом і багатьом іншим. ХХ століття, відібравши у музичного мистецтва єдність стилю, в той же час приніс йому індивідуальність композиторських світів, суб'єктивізація. У той же час, сам по собі ХХ століття стало століттям безлічі переворотів, століттям соціальних потрясінь, наукового і технологічного прогресу, вплинувши тимсамим на всі сфери мистецтва і культури.

Урбаністична утопія знайшла відображення у творчості композиторів різних національних шкіл: П. Гіндеміта, Г. Ейслера, композиторів групи "Шести", С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича. Як найбільш важливі течії варто згадати неокласицизм і неофольклоризм. Виразниками його були такі композитори, як І. Стравінський, Мануель Де Фалья, Б. Барток, Дж. Енеску, Е. Віла-Лобос, С. Прокоф'єв.

Неокласицизм ж, продовжуючи все ті ж антиромантичні тенденції, постав, однак, більш помірним стилем, протиставляючи себе романтизму. Послідовниками цього стилю з'явилися такі найбільші композитори як С. Прокоф'єв, І. Стравінський, П. Гіндеміт, А. Казелла, А. Шнітке.

ХХ століття дарує альтовому виконавству нове яскраве ім'я, яке вплинуло на думки багатьох композиторів про цей інструмент - англійської альтист Лайонел Тертіса (1876-1975). Саме цей музикант мимоволі змусив композиторів того часу створити безліч блискучих і самобутніх творів для альтя. Джон Вайт писав про нього: «Початок нинішнього панування альтя було покладено Тертісом і одним тільки їм. Йому знадобилося сім десятиліть наполегливих праць, щоб до альтя, нарешті, поставилися серйозно. Такий скромний успіх для такої довгої життя, що почалася в тому ж самому році, в якому Брамс написав свою Першу симфонію, і закінчилася за часів випробувальних космічних польотів» [42].

Тертісу присвятив свою Сонату для альтя і фортепіано англійський композитор Арнольд Бакс (1883-1953). Композитор обрав в якості джерела

натхнення кельтську культуру Ірландії. Йорк Боуен (1884-1961) також присвятив свою Сонату для альту і фортепіано, написану в 1908 році, Тертісу. У своїй сонаті композитор, багато в чому, продовжує традиції Йоганнеса Брамса.

Одним з чудових творів, які поповнили альтовий репертуар ХХ століття, є Соната для альту і фортепіано а-moll, написана англійською композитором Ребеккою Кларк (1886-1979). Сонату виділяє особлива широта композиторської думки, драматургійність і висока технічна складність. В сонаті відчувається любов до безлічі фарб, що ріднять твір з музикою К. Дебюссі і Р. Воан-Вільямса (1872-1958), останній з яких був її близьким другом. Соната має назву вірша французького поета Альфреда де Мюссе і говорить: «Поет, підніми лютню; молоде вино хлюпає в венах Бога цієї ночі». Соната також має посвяту Л. Тертісу. [40]

Ще один видатний композитор Англії - Артур Блісс (1891-1975), кілька років обіймав посаду музичного директора Бі-Бі-Сі, також став автором присвяченій Лайонел Тертісу Сонати для альту і фортепіано. Одним з найяскравіших творів в альтовому репертуарі є Концерт для альту з оркестром Вільяма Уолтона. Твір було закінчено їм в 1929 році і призначалася для Тертіса, проте він відмовився від його виконання, вважаючи твір надто модерністським. Автор вже подумував про переробку концерту в скрипковий, проте виконати його зголосився німецький альтист Пауль Гіндеміт [24].

Найбільшою фігурою німецької музики ХХ століття та й музичного світу в цілому є Пауль Гіндеміт (1895-1963), видатний німецький композитор і альтист, поєднуючи в своїй творчості необарокову традицію із сучасною композиторською технікою, тим самим сформувавши свій неповторні авторський стиль. Сім його альтовий сонат - чотири сонати для альту соло і три для альту і фортепіано - є ніщо інше, як концентрація вираження фундаментальної думки композитора.

Спочатку своєї музичної кар'єри, граючи на скрипці, вже у віці 19 років композитор став концертмейстером оркестру Франкфуртської опери. З 1919 року

П. Гіндеміт почав часто грати на альті і надалі альт стає основним його інструментом. Альтові твори Гіндеміта зібрані в трьох циклах: перший цикл включає в себе Сонату для альту і фортепіано № 4 op.11 і Сонату для альту соло №5 op. 11. У даних творах простежується ранній естетичний погляд композитора щодо власної ідеї «про красу». Другий цикл складають дві Сонати для альту соло - №1 op.25 (1922) і №4 op. 31 (1923), а також Соната для альту і фортепіано №4 op.25 (1922). У третій цикл входять Соната для альту соло (1937) і шедевр композитора - Соната для альту і фортепіано (1939).

Альтовий концерт Гіндеміта «Der Schwanendreher» (1935) відроджує традицію Concerto grosso. Даний концерт - яскравий приклад майстерно тонкої обробки народної пісні оригінальної і часто досить складною стилістикою. На прикладі цього твору можна зробити висновок про нову техніку сольного і ансамблевого музикування, яка підкреслює індивідуалізацію кожного з інструментальних голосів, «камернізацію» оркестрових складів. Типовою стає оркестрова модель, яку можна назвати «ансамбль солістів». Майстерність Гіндеміта лежить в тому майстерному знанні практичних тонкощів кожного з оркестрових інструментів [43].

Зовсім по іншому трактується поетика камерності в урбаністичних концертах- «хвилинках» Даріуса Мійо (1892-1974), одного з представників французької «Шістки». Його концерт №1 для альту з оркестром (1929) має посвяту Гіндеміта і відноситься до зрілим творам композитора. Також композитор є автором двох Сонат для альту і фортепіано (1944) і Чотирьох портретів для альту і фортепіано (1943).

Ще одним надбанням альтового репертуару ХХ століття, а також твором, яке в цілому транслює основні тенденції розвитку жанру є Альтовий концерт угорського композитора Бели Бартока (1881-1945). Видатний американський альтист В. Прімуоз писав в листі до Бартоку: «Нехай Вас ні в якому разі не обмежує технічна недосконалість альту. Його виразна обмеженість ставилася лише до того періоду, коли альт кваліфікувався як малофункціональний

оркестровий інструмент. Тепер же це неактуально: можете доходити до вищого звуку третьої октави, якщо мова йде про пасажі, що стосується кантиленою-мелодійної фразування, то на терцію нижче ».

Цікавою з точки зору структури та мелодики є Соната для альту і фортепіано Богуслава Мартіну. Твір був написан Богуславом Мартіну в 1955 році, після його повернення у Францію із США, в пізній період його творчості і має тільки 2 частини. У творі такий цікавий для багатьох композиторів ХХ ст. неофольклоризм майстерно поєднується із сучасними прийомами гри на обох інструментах [31].

Так, одним із важливих етапів еволюції альту в камерно-ансамблевій сфері став Струнний квартет №1 «Із мого життя» Бедржиха Сметани (1824– 1884), написаний у 1876 р. Це був непростий для композитора період, коли у нього почала активно проявлятися глухота. Через це він змушений був залишити Прагу та облаштуватися на природі у свого тестя-лісничого. Квартет є автобіографічним твором, своєрідною музичною сповіддю, у якій Б. Сметана намагався відтворити найбільш важливі для нього моменти свого життєвого шляху. Він доручає альту тему головної партії першої частини, яка відкриває цикл та зосереджує в собі провідну драматургічну функцію. Цей, за словами самого автора, «заклик долі до боротьби» ще буде символічно повторюватися декілька разів протягом розгортання художнього змісту твору.

Очевидно, такий вибір сольного інструмента був доволі ризикованим для тих часів кроком, адже невдало зіграний альтистом початок міг легко зіпсувати усе подальше враження. Цікаво, що Квартет був спочатку відхилений чеським «Товариством камерної музики», як занадто складний у музичному та технічному відношеннях та занадто «оркестровий». Оркестрова природа Квартету «Із мого життя» Б. Сметани полягала в тому, що масштаб його художнього за- 39 думу далеко виходив за звичні для камерної музики тих часів смислові рамки та вимагав набагато більшої психологічної віддачі від виконавців. Але справжнього визнання твір набув після його виконання знаменитим Чеським квартетом –

ансамблем, який відкрив нову еру в квартетному виконавстві. Можна сміливо говорити про те, що твір Б. Сметани став «візитівкою» колективу. Не в останню чергу так сталося завдяки його альтисту – Оскару Недбалу (1874–1930), який протягом п'ятнадцяти років відігравав роль важливої та активної творчої одиниці цього колективу, був одним із найбільш харизматичних його учасників.

У статті англійської композиторки та альтистки Ребекки Кларк «Історія альту у квартетній музиці» знаходимо наступну думку: «Цікаво, що хоча альт, можливо, є найдавнішим серед інструментів струнного квартету, його шлях до визнання був найдовшим; при вивченні історії камерної музики складається враження, що це насправді є його власна історія» [38, с. 6].

Насправді ж історія альту має власну специфіку, відмінну від історії більшості інших музичних інструментів. Хоча протягом його існування ведеться постійний пошук оптимального розміру інструмента скрипковими майстрами та виконавцями, альт, цілком ймовірно будучи створений раніше скрипки (принаймні не пізніше), практично не зазнав суттєвих змін із часів свого виникнення, як із точки зору конструкції, так, за великим рахунком, і з боку самого звучання.

Навіть у період панування «альтів-недоміроків» моделі великого розміру все одно були цілком доступними для виконавців. Отже, коли ми говоримо про еволюцію цього інструмента, то під словом «еволюція» маємо на увазі в першу чергу зміни у свідомості музичної спільноти щодо нього, які відбувалися протягом століть. Д. Гаврилець з цього приводу зазначає: «Одна з причин труднощів, пережитих інструментом, полягає в парадоксальності його функцій протягом тривалого часу: другорядна й водночас незамінна роль у музикуванні. Без 42 альту не обходилися ані інструментальні ансамблі, ані оркестри, однак, вельми відповідальні ролі йому не доручалися. За окремими винятками (нечисленні концертні п'єси XVIII ст.), він на такі ролі не претендував» [24, с. 20].

Влучно названий Лайонелом Тертісом «попелюшкою», альт, починаючи від моменту свого створення, вже містив у собі весь спектр тих можливостей, які повною мірою знайшли своє втілення тільки у музиці ХХ ст.

### **1.3. Альт в камерній музиці західноєвропейських композиторів першої половини ХХ ст.**

Жанр альтової сонати стає дуже вагомою та невід'ємною формою творчості європейських композиторів ХХ століття. Для багатьох з них соната постає, насамперед, як експериментальна область. Сонатна альтова творчість залишила невідхильний слід у музикальній культурі минулого століття, у певній мірі відображуючи найважливіші події у світовій історії ХХ століття. Але, перед тим як зробити аналіз жанрово-стильових моделей інструментальної сонати ХХ століття, треба розібратися у тих етапах формування цього жанру, що призвели його до сучасного виду.

Сонатна форма (від итал. *sonare* - звучати) - одна з форм камерної музики. От як описує сонатну форму Н. Горюхіна: «Сонатна форма з усіх класичних форм інструментальної музики - найбільш драматургічно цілісна. Вона увібрала в себе риси стилю, змінює свої композиційні грані, чуйно відповідаючи індивідуальним вимогам композитора» [11, с. 35]. Первинний задум сонати полягав в "камерності" виконання, соната в XVII - XVIII вв. буквально означала музику "кімнатну", розраховану на малу кількість слухачів і на відносно невелике приміщення. Сонатний цикл є циклічним, складаючись з трьох, чотирьох, рідше за дві частини, самостійні, але внутрішньо пов'язані. За час свого існування сонатна форма переживала деякі видозміни [11].

Першим етапом стала *старовинна сонатна форма* - головні ролі в становленні якої належать Баху, Генделю і Скарлатті. У сонатах Генделя сформувалися гомофонний тематизм, двочастинна композиція, тональне співвідношення, проявляється головний принцип сонатності - зіставлення протилежних начал в єдності: в співвідношенні головної і підпорядкованої

(побічною) тональності і доповнюючому тематичному контрасті. Бах у свою чергу ввів принципи сонатности практично в усі існуючі на той час жанри. Скарлатти звернувся до сонати в жанрі сонати клавіру і у своїх творах остаточно об'єднав жанр і форму. Яскравими прикладами старовинної сонатної форми, в звичному нам розумінні, можуть являтися куранти і жиги з сюїт і партит Баха.

Із старовинної сонатної форми, соната переростає в *класичну сонатну форму*, де в творчості віденських класиків - Гайдна, Моцарта і Бетховена, вона стає одним з тих, що очолюють жанром інструментальної музики. Новим для сонатної форми цього часу стають наскрізний розвиток, яскравий тематизм, характеристична матеріалу в усіх стадіях розвитку, змістовність композиції, логічне насичення і осмислення усіх компонентів форми у Гайдна, контраст між темами і розділами, також як і усередині самих тим і розділів характерний для Моцарта, в той же час він органічно зв'язує усі теми загальний драматургічний завданням. На відміну від Моцарта, для сонатного тематизму Бетховена характерне менш легке чергування і зіставлення станів і інтонаційна гнучкість тим, які він компенсує бездоганною точністю форми. Бетховен на перший план змісту сонатної форми виносить формування думки, розкриття суті ідеї, для нього характерні: розвиток, рух, процес, становлення і єдність, цілісність, узагальнення, результат, становлення форми у Бетховена - живий процес поява ідеї і її розкриття, подібна сонатна форма буде розвинена у Шостаковича [33].

У творах вище перелічених композиторів сформувалася класична сонатна форма, яку можна охарактеризувати *єдністю тематизму і структури*, повне поєднання їх елементів у процесі становлення музичної форми, їх рівновага у функціональній взаємодії.

Подальший розвиток сонатної форми продовжують композитори-романтики. Визначний вплив на нього справила естетика романтизму, що передбачала відношення до особистості композитора, його індивідуальності, професійної майстерності, як до центру світобудови. На перший план виходить своєрідність художньо-естетичних поглядів творця, його стремління до

самоствердження. Відхід від об'єктивності та строгої регламентованості музичного мислення віденських класиків. Для романтичної сонатної форми характерні порушення єдності у взаємодії тематизму і структури, гіперболізація одних елементів за рахунок ігнорування пригнічення інших. Особливо це спостерігається стосовно вибору композиторів-романтиків експресивною складовою на користь логічної. Виникає новий тип розвитку тематичного матеріалу. Узагальненість і замкнутість теми чинять опір дробленню. Це - матеріал нової якості, і він зажадав іншого методу розвитку: жанровий, образній трансформації теми в межах тієї ж партії. Варіаційність романтичного характеру стає головним способом розвитку узагальненого за змістом тематизму.

У камерній музиці XIX ст. за участі альту кристалізуються два протилежні напрямки: *лірико-психологічний* та *концертно-віртуозний*. До яскравих прикладів сонатної творчості композиторів-романтиків можна віднести перед усім Велику сонату для альту и фортепіано Н. Паганіні, Сонату для альту c-moll Ф. Мендельсона, Незакінчену сонату для альту та фортепіано d-moll М. І. Глінки.

Наступним етапом в становленні сонатної форми є вплив на неї глибоких емоційних потрясінь, що принесло з собою XX століття. Плюралізм стилів - головна риса музичного мистецтва XX століття. Музику XX ст. можна поділити на декілька періодів:

**Перший період – рубіж XIX-XX століть – період постромантизму та імпресіонізму.**

Це перехідний для музикальної культури період, коли завершується епоха романтизму. У кінці XIX ст. композитори прийшли до висновку, що романтизм досяг свого ідеологічного піку. Зросла потреба та необхідність у нових напрямках, сприяючих розвитку світової музикальної культури. А відтоді на зміну романтизму прийшов так званий період *постромантизму*. Постромантизм одночасно збагачує та руйнує колишні художні традиції.

Народжується від романтизму і *імпресіонізм*, який представляє світ в естетичному ідеалі, в його рухливості і мінливості, в передачі швидкоплинних

вражень. Музика постромантизму та імпрессионізму обирає вертикальну структуру, рух котрої співвідноситься з акцентом на гармонію та красу тональності. На рубежі століть починається також процес оновлення колишніх основ музичної мови та збагачення традиційних засобів виразності музики, але при дбайливому збереженні її природних основ і при глибокому зв'язку з класичною музичною спадщиною.

Музикальний світ ХХ століття подарував нам цілі плеяди видатних композиторів, що творили в абсолютно різних музикальних площинах.

Центральною постаттю музичного світу імпрессионістів став Клод Дебюссі (1862-1918), що підтвердив можливість та право музики на самовираження без зайвої експресії та романтичного акценту на постійному розвитку емоційних станів. Він проаналізував досягнення музикальних творів поза переважної німецької класичної традиції, а саме пентатонові конструкції різних національних культур, що мало серйозний вплив на творчість композиторів другої половини ХХ століття. Яскраво втілюються принципи імпрессионізму у незакінченому циклі «Шість сонат для різних інструментів» Клода Дебюссі. Для сонатної форми композитора властиві відсутність рівноваги, логічного узагальнення, помітний процес зародження думки, але вона ніколи не приходить до логічного кінця - в цілому, саме це є імпрессионістською основою сонатної форми ХХ століття.

З'являється нове поняття, "мозаїчний тематизм" - особливий спосіб передання суб'єктивного погляду композитора, що проявляється в нескінченній зміні фарб, техніки, прийомів. Подібне оформлення матеріалу можна простежити в творах І. Стравінського, на творчість якого безумовно вплинув Дебюссі.

У порівнянні з Дебюссіом, форма Равеля ближча до класичної: тематизм Равеля жанровий, тематична структура його доведена до закінченої думки - періоду, а імпрессионістські риси головним чином проявляються в поєднанні форм, наближення до сонатної форми з рисами циклічності, наявність образних

контрастів. В зв'язку з цим також варто згадати Малера, з його любов'ю до зіткнення контрастних образів, гіперболізації експресії тематизму.

Експресіонізм Скрябина дещо відрізняється від вищеперелічених принципів. Новаторство цього композитора полягає в пошуку глибокого співвідношення частин циклу з наскрізним розвитком тим першій частині в усіх подальших частинах, у все більшому насиченні жанру і форми ознаками поем. У Скрябина образи трьох партій - головною, побічною і завершальною, промовців як три різні елементи, є рівноцінними. Скрябинський експресіонізм в сонатній формі проявляється в стислості форми, раціональності схеми і спрямованому розгортанні провідної теми-ідеї, також варто відмітити що в цьому самому раціоналізмі знаходять прояв деякі риси классицистських тенденцій.

Неоціненний внесок у розвиток цього періоду зробив також Сезар Франк, його Соната для скрипки і фортепіано ля мажор (1886) - одне з найбільш відомих і репертуарних творів композитора. Соната має присвяту бельгійському скрипалю Ежену Изай. В творі яскраво проявився принцип «циклічного тематизму» або «наскрізного розвитку», характерний для творчості Франка і особливо для його симфонічних творів, В. д'Енді називав це «циклічною структурою твору», під якою розумів появу в різних частинах характерної, легко впізнаваної мелодії, яка розглядається як наскрізна ідея твору в цілому.

Стравінський і Барток ввели в сонатну форму *варіаційний метод розвитку матеріалу*. Вихід до експресіонізму в якому-небудь одному елементі тематизму або структури спостерігається в романтичній музиці Шимановського, в неокласичній музиці Бартока, в неоромантичній музиці Сибеліуса і Энеску, Онеггер і Мартину. [37]

### **Другий період - 10-40-ті роки - період модернізму.**

*Модернізм* (від франц. Moderne - *сучасний*) - найменування художніх тенденцій, заснованих на корінному зламу традицій попередніх стилів. Термін «модернізм» вперше був вжитий по відношенню до збірки віршів французького поета Шарля Бодлера "Квіти зла" (1857).

XX століття увійшло в історію культури як століття експерименту, появи різних декларацій, маніфестів і шкіл, які посягали на вікові традиції і непорушні канони. Виникає поняття «нової музики», покликане стати непримиренною антитезою музиці «старої».

Тенденції модерну яскраво втілилися в двох течіях авангарду (авангард з французької - «передовий загін»). Представники «першої хвилі» авангарду - «міжвоєнного» (10-30-ті роки) кинули виклик вічним критеріям прекрасного, використовували нові («передові») форми, прийоми і засоби виразності, що радикально відрізняються від традиційних, загальноприйнятих в мистецтві законів.

Одним з провідних стильових течій цього періоду став *експресіонізм*. Експресіонізм «виріс» із пізнього романтизму, але саме на його ґрунті в творчості композиторів Нової віденської школи стався радикальний перегляд тональних основ музики.

*Неокласицизм* - полярна протилежність експресіонізму. Після «стильових потрясінь» двох перших десятиліть XX століття в культурі виникає потреба в стійких естетичних критеріях, порядку, ясності. І шлях до цього композитори-неокласики знайшли через «реконструкцію» стилю минулих епох, з'єднання старого з новим. Неофольклоризм шукав нову музичну виразність у відкритті найдавніших шарів фольклору і в нових принципах його втілення в творчості.

*Неофольклоризм* шукав нову музичну виразність у відкритті найдавнішого спадку фольклору і в нових принципах його втілення в творчості.

[5]

Нові теми і образи сучасності знайшли своє втілення в *урбанізмі* (лат. Urbs - город). Відобразити не тільки технічний прогрес нового століття, але й нову динаміку життя, життєдіяльність нової людини – ось яке завдання постало перед урбанізмом.

У першій половині ХХ століття у світовій культурі зухвало з'явився джаз. Він не тільки стрімко увійшов в моду як різновид «легкої» музики, а й вплинув на творчість багатьох композиторів.

ХХ століття принесло нові риси в систему музичних жанрів: змінилася їх ієрархія, з'явилися нові трактування жанрів.

До цього періода дуже важливою постаттю був французький композитор Ерік Саті. Основними його принципами були простота та чіткість, відторгнення усього розпливчастого. Володіючи гострим і злим розумом, він любив вражати своїх слухачів несподіваними парадоксами, сміливими музичними каламбурами, іронічними і гротескними назвами своїх творів. Наприклад, такими, як «Відливі перешкоди», «Бюрократична сонатина», «Три п'єси у формі груші». Саті істотно вплинув на творчість Джона Кейджа. Під безпосереднім впливом Саті також сформувалась знаменита французька "Група шести", в якій найбільш відомі Франсіс Пуленк, Даріус Мійо, Жорж Орик і Артюр Онеггер, Жермен Тайфер та Луї Дюрей. Основними напрямками їх творчості стає неокласицизм та примітивизм, серед превалюючих жанрів треба відмітити фортепіані та вокальні мініатюри та музику к хореографічним виставам. Творчість цієї групи, а також самого Саті справила помітний вплив на Шостаковича, який почув твори Саті вже після його смерті, в 1925 році, під час гастролей французької «Шістки» в Петрограді.

Видатною фігурою музикального світу ХХ століття став також Пауль Гіндеміт, видатний німецький композитор та альтист, сформувавший свій авторський стиль, часто поєднуючи необарочну традицію с сучасною композиторською технікою.

### **Третій період - 50-90-ті роки - період постмодернізму. Авангард.**

Пошуки нової музичної мови продовжилися і в другій половині ХХ століття. Авангард другої хвилі («післявоєнний») - явище з набагато більшим розміром і кількістю течій, радикально змінив традиційні норми музики. Авангардський період 1950-1960 рр. стає найбільш еспериментальним та

сприятливим за часів Нової Венської школи: від електронних гам К. Штокхаузена та складних стохастичних конструкцій Яніса Ксенакісу, до ефірної мікрополіфонії Д'юрдя Лігеті. Новації авангарду ХХ століття подібні «перелому» музичної мови на рубежі ХVІ -ХVІІ століть, коли поліфонічне мислення змінилося на гомофонно-гармонічний лад. «Нова музика» ХХ століття - серіальність, алеаторика, сонористика, електронна музика, мінімалізм, - і це далеко не весь перелік авангардних напрямів другої половини століття.

Основним напрямком з 1980-х років і до початку ХХІ століття стає, по суті, мінімалізм, основною ідеєю якого стає розгортання та перетворення остинатного матеріалу у витриманій тональній гармонійній структурі. Сдавалося, що даний формат нездатний до сбагачення та вираження нових соціальних та філософських ідей, однак, мінімалізм дуже вміло вписався до світової музикальної системи, постав перед слухачами в один з самих регресійних та невтішних відрізків заходної культури ХХ століття. До основних представників сучасного музикального мінімалізму відносяться Філіп Гласс, Арво Пярт та Джон Тавенер.

## **Висновки до Розділу 1**

Європейське альтове мистецтво ХХ століття – явище стрімкого, але не випадкового розвитку. Однією з головних передумов для цього треба відмітити чимале посилення значення альтової партії в оркестрових та камерно-ансамблевих творах другої половини ХІХ-початку ХХ ст. Композитори Західної Європи, що працювали у даний період, серед яких перш за все були Р. Вагнер, Г. Малер, Р. Штраус, приділяли набагато більше уваги середнім голосам у своїх творах, надаючи альтовій партії набагато складніші стосовно технології та художності завдання. Схожа ситуація складалася і в камерно-інструментальній творчості, де, у порівнянні з попередниками, композитори почали сприяти

виявленню та розвитку альтових можливостей, насамперед це стосувалося жанру квартетної музики.

Підвищення складності альтових партитур у оркестрових та камерно-ансамблевих опусах та розвиток концертної практики, обов'язковою підготовкою до якої були копітки репетиції та заняття на інструменті, помітно сприяли зросту виконавського рівня тогочасних альтистів. У тандемі зі змінами прийшла необхідність відокремлення альту від скрипки у навчальному процесі, що у свою чергу стало причиною появи окремих класів альту у французьких, англійських, італійських та згодом і багатьох інших консерваторіях по всьому світу. Великою складовою у подальшому розвитку сольного альтового виконавства також постає поява цілого ряду міжнародних альтових конкурсів.

Іншою важливою складовою у розвитку альтової музики у ХХ ст. стало утворення галузі “альтового музикознавства”, початком для якої була поява публікацій альтової літератури, невеликих статей, де обговорювались питання історії інструменту. Надалі розширення цієї галузі призвело до появи великої кількості наукових робіт, монографій, дисертацій, охоплюючих різноманітні сфери альтового мистецтва.

Вимога системних змін на міжнародному рівні, прагнення об'єднати зусилля з ціллю пропаганди інструмента та потреба взаємної підтримки призвели до заснування “Міжнародного альтового товариства”. Завдяки діяльності цієї організації значно підвищився розвиток виконавства, педагогіки, досліджень історії інструмента. На даному етапі існування важливою є широка географія товариства, що об'єднує велику кількість країн світу.

В кінцевому підсумку необхідно ствердити, що голос альту став співзвучним багатоголосцю художнього життя ХХ ст. Завдяки яскравій історії, варіативній конструкції, безлічі тембральних характеристик та звукових можливостей цей інструмент зумів втілити у собі широке коло музичної образності, що властива сучасній музиці.

## РОЗДІЛ 2

# ІНДИВІДУАЛЬНЕ ПРОЧИТАННЯ ЖАНРОВОЇ МОДЕЛІ СОНАТИ ДЛЯ АЛЬТА І ФОРТЕПІАНО У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ: ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

### 2.1. Неофольклорні інтенції альтової сонати Богуслава Мартіну

Богуслав Мартіну народився в 1890 році в невеликому селі Поличка, розташованому в Чехії (на той момент Австро-Угорщини) та є по-справжньому чеським композитором, увібравши до себе всі особливості народної культури Богемії і Моравії. Однак, більшу частину життя він провів поза своєю батьківщиною. Вимушений покинути її, він жив у Франції, Америці, Італії, Швейцарії. Так і не повернувшись назад до Чехословаччини, він, як і багато інших композиторів-патріотів, які перебували далеко від рідної країни, усюди в своїх творах був яскравим представником чеської музики. Образи, які він втілював у своїй музиці, нерозривно пов'язані з народними витоками, національністю [31].

Сильно вплинуло на композитора французьке мистецтво, духом якого він перейнявся під час навчання в паризькій консерваторії. Навчатися в ній він мріяв після свого першого знайомства з музикою Дебюссі, будучи ураженим її ясністю і лаконізмом виразу і відсутністю претензій на всеосяжні філософські концепції. У зв'язку з цим Мартіну був ближчий імпресіонізм. Крім того, у своїх нотатках Мартіну не раз згадував про великий вплив, яке надало на нього творчість «Шістки», особливо Онеггер.

Творчість Мартіну являє собою складне і багатогранне ціле, в своїх стилістичних витоках охоплює величезний історичний діапазон - від музики добахівської епохи і класики XVIII століття до імпресіонізму і більш пізніх течій ХХ століття. Неокласичні і імпресіоністичні елементи, досить типові для музичного мистецтва ХХ століття, у творчості Мартіну взаємодіють на яскраво вираженою чеської національної основі. Особливу лінію в інструментальній

музиці Мартіну, що проходить крізь усю його творчість, складають твори, котрі не претендують на філософську концепційної, на особливу вагомість втілених в них ідей. Це твори камерного жанру, призначені для ансамблів різного складу і для оркестру. Для Мартіну вони стали тією важливою сферою творчості, де просторо розгорнулася його музична фантазія, позбавлена образно-предметної ґрунту. Це сфера «чистої», чужою всякої програмності музики; її стихія - краса музичного вираження, невимушеність музикування, в якому композитор знаходив справжнє відпочинок і радість творчості. Свідоме абстрагування, абстрактність музичних образів більшості камерних творів, специфічні засоби їх втілення, що відроджує традиції музики добахівської епохи і класики, дають право віднести їх до поширеного в ХХ столітті течією — неокласицизму [21].

Своєрідність музики Мартіну укладено в образному ладі творів композитора, в особливостях їх форм, музичної мови в цілому. Визначальною рисою музичного мислення автора є злиття імпровізаційний, вільного перебігу форми, фактурного викладу, з одного боку, і конструктивної ясності - з іншого.

Соната для альту і фортепіано була написана Богуславом Мартіну в 1955 році, після його повернення до Франції з США в пізній період його творчості. Твір складається з двох частин та пронизан впливом чеської народної музики. Традиції музичного фольклору рідний для Мартіну чеської музики знаходять відображення вже в самому початку сонати, в речитативного вступ альту, немов зростав з акордової фактури партії фортепіано, і створює дух невимушеного музикування, мелодія вільно розвивається, немов поза всякою форми, представляючи собою суцільний імпровізаційний потік *ad libitum*, таким чином ніби дозволяючи музиці народжується під пальцями виконавця. Вступ будується фрагментарно, мелодія схожа з народною баладою, в якій іноді з'являються риси танцювальності. Піднесеного характеру також надає гармонічна основа, що вміщує в собі паралельні тризвуки на відстані півтона у висхідному русі, акорди VII<sup>b</sup> та III<sup>b</sup> ступенів, які створюють яскравий ефект по відношенню до попередніх тонально-стійких співзвуч. Динамічний розвиток, в процесі якого

солуюча партія рухається переважно у висхідному русі з постійним акцентуванням, ніби «виростаючи з надр», підготовлює до основної частини. Невелика мелодична зв'язка на спокійних секундових “похитуючих” інтонаціях підводить нас до головної теми. [10]

Головна партія за емоційною сферою сразу відрізняється від вступної частини. Вона звучить співучо так лірично, без будь-якого напруження, хоча класична сонатна форма має передбачати дієвий початок. Тема сприймається слухачем легко, бо має танцювальну основу, отриману за рахунок синкопованого ритму мелодики та остинатної пульсації басів з акцентуванням сильних долей середнього слою фактури. Тема являє собою період-моноліт з поступово-розвиваючою думкою. Спираючись на специфіку мелодичної лінії альтової партії можна припустити народнопісенне начало, що орієнтоване на плавних ритмічних поспівках всерединіневеликого діапазону (мелодія вокального типу).

У побочній партії композитор застосовує контрастний тип мелодики солуючого інструменту: побочна тема представлена суто інструментальним типом мелодики, на відміну від вокального у головній партії. Партія альт охоплює широким діапазон, відкривається віртуозним початком, містить двоголосся та багатоголосся та сміливим використанням широких скачків у швидкому темпі. Фортепіанна партія в той же час наче підсилює ефект пасажами крізь усі регістри фактури. За характером побічна партія звучить як своєрідний мікс емоційних сфер вступу та головної партії, комбінуючи в собі відповідно пафос та романтичну мелодіку. Побічна тема проходить двічі (другий раз у варіаційному варіанті), між проведеннями якої на принципі контрасту виділяється солуючий фортепіанний фрагмент, який представляє собою ланцюжок хроматизованих акордів, що за звучанням нагадують джазову манеру. Він привносить нову яскраву фарбу в музичну тканину. Під час другого проведення теми композитор використовує акорди мажоро-мінору для посилення стану амбівалентності теми, а це є принцип пізньоромантичного музичного стилю.

У репризі, де музичний матеріал набуває величезного розвитку, в альтовій партії з'являються яскраві пасажі, що поступово розширюють діапазон мелодики, дозволяючи звучати інструменту все більш вільно. Зачасту партії перегукуються між собою, цим додаючи напруги драматургії. Рух заспокоюється лише під час третього проведення теми, але вже у фортепіанній партії на фоні гомофонного висказування альта - в цей момент тема звучить особливо романтизовано. Загалом нараховується три динамічні хвилі розриву у розробці і остання з них стає найбільш напруженою за рахунок постійного вісхідного руху обох партій дрібніми тривалостями на зростаючій динаміці.

Кульмінацією стає реприза, що починається з проведення помпезної теми вступу сонати у партії фортепіано. Після цього фрагменту рух заспокоюється і з'являється зовсім тендітний, наче знесиленний фрагмент головної партії, але в дещо зміненому виді. Поволі втрачаючи свою активність и танцювальність, слухачу залишається лише мелодійна, вокальної природи мелодія альта. Метаморфози відбуваються і у партії фортепіано, де замість акордової фактури, інструмент починає теж наче наспівувати свою мелодію, переходячи у "дуольний" ритм, що часто вікористовується у народному співі. Музика потроху затихає, відбувається звуження фактури и врешті решт дві мелодії залишаються на одинці на фоні остинатного басу. Гармонія репризи позбавлена будь-яких тяжінь (домінантних гармоній), а навпаки побудована загалом на плагальних гармоніях, які наче втихомирюють слухача під кінець твору та надають благосного звучання. Композитор навмисне уникає проведення побічної партії аби не порушати стан спокою.

Друга частина твору написана в тричасній репризній формі. Перший розділ починається таким собі загальним святом - партія альта, побудована на тремоло, приєднується до швидкого руху шістнадцятими у фортепіано та надає триумфального звучання композиції. Далі вступає мелодія у альта, що має невеликі відсилення до побічної партії першої частини, з її танцювальністю та

вокальною мелодикою, але на цей час фрагмент має поліфонічний склад, що додає енергетики загальному руху другої частини.

Поступово ці фрагменти, сповнені пасажів та миттєво міняючися ритмоформул, починають чергуватись по принципу контрастності. Музичний матеріал набуває скерцозності, постійні перегукування партій, їх накладання один на одного, нагадує принцип концертності (що у перекладі означає «змагання»).

У кульмінаційний момент з'являється фортепіанне соло, вистроєне на початковій темі у достаточному складному фактурному викладі. Фортепіанне соло переривається контрастним епізодом ліричного характеру оповіді, що віддалено нагадує слухачу про Першу частину. Динаміка поступово зростає, своїм рухом призводячи до іншої емоційної сфери — трагічної, кульмінацією стає похмура мелодія b-moll, на піднесенні якої, наче точка золотого перетину у альта звучить сі-бемоль другої октави. Кульмінація несподіванно обривається монологом альта вистроєним на надричній інтонації, після котрої музична тканина розсіюється, залишаючи звучати окремі мотиви кожної з партій.

Третій розділ композиції повторює тематизм та загалом дотримується характеру першого розділу, але призводить до одного цікавого фрагменту - фінального. Композитор, замість того, щоб закінчити сонату стрімким пафосним фіналом, різко припиняє музичний рух та залишає всю музичну побудову на органному контрапункті у тональності C-dur — тональності, що як правило завжди асоціювалась з чистими та піднесеними образами, а одже так автор наче залишає слухачу світлу надію.

## 2.2. Композиційно-драматургічні новації альтової сонати Ребекки Кларк

Англійська композиторка та альтистка Ребекка Кларк народилася 27 серпня 1886 р. у передмісті Лондона – Херроу. Свій творчий шлях вона розпочала у Королівській музичній академії, де з 1902 по 1905 рр. навчалася скрипковому мистецтву. З 1907 р. Р. Кларк продовжила навчання у Королівському музичному коледжі в класі композиції одного з головних ініціаторів англійського музичного відродження – Чарльза Станфорда, саме він декілька пізніше дав Р. Кларк пораду спробувати замінити скрипку на альт, як свій основний інструмент. У той же час вона брала уроки у засновника англійської альтової школи – Лайонела Тертіса.

Через конфлікт з батьком у 1910 р. вона була змушена покинути навчання та самостійно забезпечувати себе грою на альті. Саме тоді Р. Кларк стає учасницею жіночого струнного квартету, починає грати у оркестрі Генрі Вуда «Куїнс Холл», стаючи однією з перших жінок у цьому колективі.

У 1919 р. на композиторському конкурсі, який проводила відома покровителька музичного мистецтва Елізабет Кулідж у рамках створеного нею Беркширського фестивалю, Соната для альту і фортепіано Р. Кларк була удостоєна другої премії, розділивши її з ще одним альтовим твором – Сюїтою Е. Блоха. Важливими подіями у житті Р. Кларк-виконавиці у цей період стають її концерти на Гавайських островах 1918–1919 рр. (разом з подругою – віолончелісткою Мей Макл) та турне по британських колоніях у 1923 р.

У 1924 р. Р. Кларк повертається до Лондону, багато виступає у концертах камерної музики, у тому числі у складі заснованого у 1927 р. Англійського ансамблю, який представляв собою жіночий фортепіанний квартет. З початку Другої світової війни Р. Кларк переїжджає до США, де мешкатиме до кінця життя. У 1944 р. вона одружується з піаністом Джеймсом Фріскіном – своїм колишнім однокурсником. З 1954 р. вона припиняє композиторську діяльність, за винятком редагувань деяких своїх ранніх творів. Померла композиторка у Нью-Йорку в 1979 р. [40]

Р. Кларк є яскравою представницею англійського музичного відродження. Це виражається перш за все у яскравій національній приналежності її музики, опорі на фольклор, навіть використанні оригінальних народних мелодій. Ця риса її творчості не зникає і після фактичної еміграції. Хоча й зустрічаються думки про те, що її творча спадщина належить двом країнам – Англії та США, проте, музичне коріння Р. Кларк назавжди залишилося саме в Англії. Англійкою вона залишається і з огляду на бездоганний музичний смак, відчуття форми, культуру вираження емоцій, певною мірою консерватизм.

З англійським музичним відродженням її пов'язує також відчутний вплив імпресіонізму (особливо творчості К. Дебюссі), інтерес до хорової музики, а також прояв, особливо в кінці творчого шляху, неокласичних тенденцій. Камерно-інструментальні твори за участю альту присутні у її доробку протягом майже усього композиторського шляху, який тривав приблизно з 1903 і до середини 50-х рр.

Соната для альту і фортепіано Ребекки Кларк (1886–1979) була вперше виконана в 1919 році та миттєво стала однією з тем для дослідницької полеміки. По-перше, основному сумніву піддавалося саме право жінки-композитора звертатися до сонатної форми, що раніше вважалася виключно чоловічим жанром (в подальшому це питання розглядалося у рамках європейського гендерного руху). Завдяки чому, образ Р. Кларк розглядався як той, що має в собі соціальну та гендерну складові. По-друге, чи має взагалі право називатися “сонатою” цикл, що складається з трьох частин та не має в собі відкритих драматичних зіткнень? Зважений лаконізм висловлювання, відчуття інтенсивності музичного часу, граціозність пропорцій стали символами краси музичного інтелекту композиторки.

Сьогодні, майже через століття, стає зрозумілим — Соната Р. Кларк являє собою передумову нового типу музичного мислення, де інтонаційність та розвиток йдуть поряд зі структурними пропорціями, фактурними та тембровими ознаками, що набувають нового значення. Поява творів, схожих з Альтовою

сонатою композиторки, підштовхувала науковців до пошуку прихованих смислових обертонів на перетині структурної логіки та музичної інтонаційності. Це було заохочування розглядати крупну форму детальніше, аналізувати її індивідуальні моделі у рамках європейських художніх традицій.

Соната представляє собою тричастинний цикл, у якому при зовнішній подібності до традиційної циклічної симетрії спостерігається оригінальна драматургія, а рівень професіоналізму є досконалим. За тематично-композиційними ознаками перша частина – це сонатне *allegro*, однак, характер взаємодій головної та побічної партій дають нетиповий на той час смисловий результат. Останній, власне, і пов'язаний з домінуючою роллю побічної партії.

Розпочинається соната темою вступу. Його заклична інтонація лише зовні нагадує традиційний тиратний хід. Насправді початковий мотив неоднозначний як у функційному, так і у ладовому відношенні, оскільки він репрезентує тональність плагальним ходом, чим створює враження політональності (e-a). Таке враження підтверджується і витриманим у партії фортепіано одночасним звучанням першого, четвертого та п'ятого ступенів ладу в якості органного пункту. Дорійська секста у третьому такті теми і натуральний сьомий ступінь мінору орієнтує сприйняття на ладову виразність теми, а три мотиви, що складають першу фразу теми вступу, стають базовим матеріалом усіх подальших образів не лише першої частини, але й наступних етапів циклічного руху.

Тема вступу викладається протягом дванадцяти тактів одноголосно і лише у 8 та 9 тактах підключаються елементи імітації. Розвивається початкова фраза з очевидною тенденцією рапсодійності, і це позбавляє її традиційної динаміки початкових тем. До того ж інтонаційна симетричність крайніх тактів вивершує вступ як самодостатню побудову, яка могла б існувати в якості окремої частини сюїтного циклу. Поява головної партії після подібного вступу сприймається як сплеск активності. Вона контрастує зі вступом не лише темпом, але й викладом – у партії фортепіано використано формулу гармонічної фігурації акордового акомпанементу, а форма головної партії – період повторної будови. Її

інтонаційний зміст (симетрія висхідних та низхідних, широких та вузьких інтервальних ходів) вказує на романсові джерела. Однак, не це стає чільним фактором її виразності, а насичена альтераціями тональна мінливість і стратегія кульмінацій та відхилень.

Головна партія являє собою трифазну структуру, де перша – тема, друга – її варіантне проведення, і третя – кульмінація на головній темі у партії альту і темі вступу в партії фортепіано. Показово, що, хоча у викладі головної партії пріоритет належить альту, знаковим є те, що особлива експресія звучання виникає не завдяки інтонаційному змісту головної партії або ладотонального руху, а завдяки звучанню альтового тембру у високому регістрі.

Взаємодія вступу і головної партії утворює двочастинний мікроцикл у просторі сонатного *allegro*, де імпровізаційність вступу можна позиціонувати як прелюдію до імпульсивної тонально невизначеної, однак структурно вивершеної архітектоніки головної партії. Поряд з тим, завдяки наявності трьох висхідних хвиль (аналогічно до розробкової драматургії) головну партію можна трактувати як розгорнуту зв'язку між вступом та тонально стабільною побічною партією. Подібне суміщення функцій та їх перемінність у межах циклу Н. Горюхіна та В. Бобровський вважають стильовою ознакою сонатного мислення ХХ століття.

Побічна партія, незважаючи на інтонаційний зв'язок з темою вступу, є цілком іншою структурно-смісловою сферою. Контраст з головною партією виявляє себе на кількох рівнях. По-перше, це тональна основа: якщо головна партія відзначалась ладотональною мінливістю, плинністю, то у побічній партії виразно виявляється G-dur'на основа. Численні хроматизми, вкраплені в інтонаційний склад теми, аж ніяк «не розмивають» відчуття тональності. Ще один рівень контрасту увиразнюється на рівні жанру – монологізм головної партії змінюється діалогізмом побічної, причому, остання явно домінує, чим компенсує семантичну нейтральність інтонаційності, дорученої фортепіано. Фактура побічної партії також контрастує з фактурою головної. Тут послідовно дотримано принцип імітаційного триголосся (два голоси фортепіано + один голос альт),

поєднаного зі стрічковим викладом складних акордових вертикалей. Інтонаційний склад побічної партії – ще один рівень контрастування. Інтервальна розлогість та широта діапазону раптом переходять у свою повну протилежність. В сильних тактах послідовно закріплені інтонації низхідного хроматичного G-Dur з підкресленням альтерованого четвертого ступеню.

Впродовж розвитку побічної партії всіляко підкреслюється плагальний колорит. Тема звучить на тлі остинатної фігури у середніх голосах фортепіано. Незважаючи на те, що її інтонаційним джерелом є третій мотив теми вступу, у контексті побічної він набуває вагомого смислового значення. І, нарешті, на відміну від головної партії, у побічній відсутній цілеспрямований рух до кульмінації. Щодо головної партії, то необхідно оперувати поняттям «тематизм», оскільки не лише інтонаційність, але й поліфонічні прийоми, імпресіоністичне забарвлення є рівновагомими смисловими одиницями тексту.

Побічна партія має самостійну структуру, що завершується плагальним кадансом. Порівняно з традиційною сонатною формою, основним чинником якої була композиційна врівноваженість і симетрія, у сонаті Р. Кларк кожна з партій являє собою відносно завершену синтаксичну одиницю. Контрастні образно-емоційні сфери вже у межах експозиції не кореспондують з трифазністю класичної сонатної форми, а призводять до стадіальності – тобто прояву композиційного мислення другої половини ХХ століття, де бінарність стає чинником відкритої форми, свого роду символом нескінченності.

Розробка (*Allegro*) також виокремлюється, оскільки вона не спрямована на поглиблення міжтематичного контрасту або доведення пріоритетної позиції однієї з тем. Хвилеподібну структуру центральної частини форми спрямовано на нівеляцію активності головної партії.

Генеральну кульмінацію зміщено у репризу, де побічна партія викладена у E-Dur, і саме на її тематичному матеріалі відбувається останній емоційний вибух, де тема проводиться стреттою фортепіано і альтя. Тут, безперечно, можна відчутти пізньоромантичні впливи, зокрема перебіг симфонічних реприз П. Чайковського.

Ознакою високої композиторської майстерності є кода. Як і головна партія, вона несе подвійну драматургічну функцію. З одного боку, це завершальна побудова, яка у ладотональному сенсі зміцнює відчуття головної тональності, з іншого, тут не спостерігається наявність дрібних структур, як найбільш типових для код.

Перша фаза коди – варіація на аріозну побічну партію. Між лініями альтя і фортепіано застосовано прийом подвійного контрапункту октави, причому, у альтя у димінуції, а в партії фортепіано час від часу «несміливо» з'являється заклична початкова інтонація вступу.

Друга хвиля коди відносно інтонаційності першої являє собою імпресіоністичну постлюдію. Отже, дві композиційні хвилі утворюють ліричний мікроцикл на інтонаційному матеріалі побічної, який є структурним віддзеркаленням послідовності: вступ – головна партія. Ось ще одне свідчення смислової переваги побічної партії. Дві рівномасштабні структури, позиціонуючи різні розвиткові вектори, присвячені утвердженню вагомості ліричного начала.

Друга частина Сонати – *Vivace* – моторне скерцо; інтонаційною основою крайніх частин є стрімка, запальна тема, що розвивається на основі остинатного акомпанементу. В інтонаційному складі теми можна зауважити опосередковану опору на жанрово-танцювальні джерела. Загалом композиція *Vivace* приваблює винахідливістю – це складна тричастинна форма, де крайні частини написані в куплетноваріаційній формі, а середня являє собою аналог структурної двоїстості першої частини. В партії фортепіано розвивається лейттема коди, а до неї контрапунктує партія альтя зі скерцозною темою. Таке конструктивне рішення подібне до архітекtonіки першої частини Сьомої симфонії Бетховена. У завершальній фазі другої частини тематизм «розчиняється», тане, ніби декларуючи ідею ефемерності лірико-імпресіоністичного начала.

Фінал є грандіозним підсумком тричастинного циклу сонати. Його архітекtonіка поєднує типові композиційно-драматургічні особливості

повільних частин сонатного циклу та фіналів, утворюючи свого роду «цикл у циклі». Будучи трансформаціями інтонаційного змісту, тематичні новоутворення комбінуються, подаються в повній або частковій інверсії тощо.

Перша фаза Фіналу являє собою Adagio у складній тричастинній формі. Її крайні частини – подвійні варіації. Варіантність виникає за рахунок контрапунктів, що сприймаються як цілком нові образи. До того ж, друга тема у своєму русі поєднує варіантність з наскрізним розвитком. Поміж великими синтаксичними структурами Adagio містяться зв'язки, які в інтонаційному відношенні являють собою численні повтори одного зі субмотивів вступу. Такі вкраплення надають формі елементів рапсодійності.

Середня частина Фіналу являє собою епізод, побудований на інтонаціях крайніх частин, а фактура розвиває фігуративні формули з побічної партії першої частини. Друга композиційна фаза Фіналу (Allegro) є своєрідним «дайджестом» ремінісценцій попередніх частин.

Кода на матеріалі Вступу, де початкова тема проводиться в основному вигляді та аугментації кілька разів, виводить ідею концентричності на рівень усього циклу (додамо, що концентричність стала знаковою композиційною ознакою великих інструментальних форм ХХ століття). Взаємодія основних тем-образів сонати впродовж циклу постає як «діалог згоди», оскільки драматургічний стрижень творить протиставлення інтонаційного змісту партій. Увагу привертає наскрізний принцип розвитку.

Теза, закладена у вступі, фокусує основний інтонаційно-ритмічний стрижень твору. Незважаючи на яскравий контраст між головною та побічною партіями, по суті, вони є варіантами вихідної інтонаційної тези. Це типово романтичний принцип єдності у множинності і навпаки. Оригінальною рисою драматургічного процесу є прозорість кордонів між експозицією і розробкою. Відтак, сонатні контури втрачають чіткість, поступаючись місцем рапсодійно-поетичним формам.

Як підсумок вищесказаного можна стверджувати, що Соната Р. Кларк за своїми жанровими характеристиками відкрита до концептуальних новацій ХХ століття.

### 2.3. Неокласичний профіль альтової сонати Пауля Гіндеміта

Видатний німецький композитор Пауль Гіндеміт прожив велике творче життя. Музична особистість Гіндеміта сформована тим періодом європейської історії, що принесло людству світові війни, революційні вибухи, небувалі економічні потрясіння, великі надії та великі розчарування.

Зразками для Гіндеміта в його камерно-інструментальній творчості були І. С. Бах, Бетховен позднього періоду, І. Брамс, М. Рeger і Р. Штраус. Багато чим композитор близький і до Г. Малера в характері співставлення тем. [24]

Роки становлення його художньої індивідуальності збігаються із закінченням першої світової війни та началом нового періоду в історії Німеччини періоду Веймарської республіки. Розквіт творчих сил композитора відбувається в трагічні роки фашизації Німеччини. Процес природного розвитку таланта Гіндеміта, вільна еволюція його естетичних поглядів і музичного стилю виявляються насильно перерваними і зазнають вплив нових національних та соціальних умов життя в чужій країні, з якими художник стикається у вигнанні.

Коли ж у Європу знову повертається мир та країни поступово долають наслідки матеріальних і духовних потрясінь, значення німецької музики і місце її в культурі західних країн виявляються зовсім інакшими, ніж це було два десятиліття тому, а від того змінюється і роль Гіндеміта як представника так званого «авангарду 20-х років», поставленого віч-на-віч з новим, післявоєнним авангардом. головною особливістю стилю композитора періоду 1920-х рр. є поєднання різних тенденцій, характерних практично для всіх основних напрямків, які розвивалися в художній культурі Німеччини. Його твори, створені в цей час, в більшості випадків являють собою складний стилістичний комплекс, в якому не завжди можна роз'єднати складові його елементи і визначити переважний вплив естетики того чи іншого напрямку.

Композитору вдалося, органічно поєднуючи їх, сформувати власний неповторний стиль. Різні елементи постають в оригінальній та химерній єдності,

що дало привід одному з сучасників композитора назвати його «авангардистом з рисами Середньовіччя». Зазначені властивості стилю композитора зазначеного періоду яскраво проявилися в жанрі інструментальної сонати, в тому числі і в сонаті ор.11 №4 для альту і фортепіано [43].

Соната для альту та фортепіано ор.11 №4 не дотримується класичної сонатної структури. По суті, соната налічує лише одну частину, але все ж таки її епізоди можна небезпідставно поділити.

Перша частина — це коротка ступна Фантазія зі схвильованою альтовою каденцією у супроводі фортепіано, що безпосередньо приводить слухача до наступної частини. Тема з варіаціями являє собою духовне серце твору. Казуальна народна мелодія у соль-бемоль мажорі в першій варіації із незначними змінами переходить у мі-бемоль мінор, але вже в подальшому піддається стрімким корегуванням. Наче трохи примхлива друга варіація переростає у глибоку та пісенну варіацію №3. Поступове *agitato* у четвертій варіації наче вривається в основну тему третьої частини, що у наслідку змінюється на більш витриману варіацію, а потім переростає в неспокійне *fugato*, втілюючи у собі усі метаморфози ідейного руху твору.

Соната завершується дуже жвавою та схвильованою кодою із частковими відсилками до народного наспіву із другої частини.

## **Висновки до Розділу 2**

У процесі розвитку альтового мистецтва першої половини ХХ ст. головним стає персональний феномен — самобутня постать композитора. Адже чимало альтових опусів “граючих композиторів”, чи то “пишучих альтистів” того часу були створені, спираючись на дорогоцінний практичний досвід, пропущені через призму свого виконавського світогляду, визначені глибоким розумінням природи та можливостей інструмента, що слугував задля висловлення власного професійного “я”.

Серед розглянутих постатей, безперечно, найбільш масштабним є ім'я П. Гіндеміта, який у багатьох асоціюється саме з альтовою музикою. Слід зауважити, що цей музикант, якого сприймають насамперед як видатного композитора, увійшов також до групи провідних альтистів-солістів ХХ ст., із декілька неоднозначним та лише йому притаманним “виконавським почерком”. Усі альтові твори відтак несуть у собі потужне авторське музикантське начало. Цікавим є той факт, що П. Гіндеміт особисто грав усі прем'єрні виконання як соліст.

У випадку з талановитою англійською виконавицею та композиторкою, Ребеккою Кларк, ученицею Л. Тертіса та Ч. Стенфорда, європейське альтове мистецтво здобуло жіноче персональне втілення. Лірична наповненість її творів в багатьому пов'язана з неоднозначним особистим досвідом, в тому числі соціально-гендерном, та, як і в випадку с Гіндемітом, твори композиторки були написані з урахуванням власних виконавських сил. Не маючи доступу до реалізації своїх композиторських сил у великих оркестрових формах, Р. Кларк досягла максимального прояву своїх індивідуальних творчих образів у більш мініатюрному форматі, тим самим заповнивши помітну прогалину у альтовому репертуарі того часу.

Тож персональний внесок кожного з вищезгаданих митців дуже вчасно та органічно долучився до спільного художнього простору, на основі котрого неухильно зростає вага європейського альтового мистецтва.

## ВИСНОВКИ

Першу половину ХХ століття у альтовому мистецтві можна охарактеризувати як період кардинальних змін. Але важливо розуміти, що ці зміни не були абсолютно ізольованими чи відносно локальними з точки зору тогочасної музичної культури. Навпаки, вони були своєрідним продовженням складних та бурхливих процесів, що розгорталися у сукупності культурного простору тих часів. Велика роль висвітлених у роботі «революційних» подій належить суспільно-політичним чинникам всесвітньої історії, а отже, для повної картини розвитку альтового мистецтва цього часового відрізка його слід розглядати з позиції взаємозв'язку між всіма складовими, що його утворюють.

Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття — це внутрішньо об'єднана цілісна система, що виникла всередині академічної музичної культури: взаємопов'язана сукупність явищ сольного виконавства, традиції ансамблевого та оркестрового музикування, результати цілеспрямованого музикознавчого пошуку. Не в останню чергу цьому масштабному розвитку сприяло проведення різноманітних фестивалей музики у багатьох країнах світу та і в цілому розширення географії концертної діяльності допомогло сформувати та посилити особисті зв'язки між провідними митцями на міжнародному рівні.

Можна сміливо твердити, що історичний процес розвитку альтового мистецтва того часу проявляється у високому рівні суспільної комунікації, підсвідомим, а іноді і цілком свідомим бажанням його представників до поєднання творчих зусиль задля досягнення спільної мрії — підняття статусу альтя як сольного інструмента.

Дивлячись у музичне класико-романтичне минуле ми бачимо, що у рамках комунікативної моделі “композитор-виконавець” провідна роль належала композитору, але з приходом ХХ ст. це співвідношення помітно змінюється. Підтвердження високих стандартів гри, поява розвинених

виконавсько-інструментальних шкіл сприяють тому, що виконавці-альтисти перебирають ініціативу на себе, все частіш впливаючи на діяльність композиторів, а іноді самі становляться ними. Доказом цього слугує велике число персональних присвят у альтових музичних творах, значна кількість з яких написана з урахуванням індивідуальних манер адресата.

Вагому роль у етапі становлення альтового виконавства належить також увага з боку скрипкових майстрів, що продовжували наполегливі пошуки “ідеального альту”, намагаючись знайти компроміс між звучанням та розмірами інструмента. Показовою в даному аспекті стала співпраця славетного англійського альтиста Л. Тьортіса з англійським скрипковим майстром А. Річардсоном та поява нової модифікації інструмента – моделі «Тертіса-Річардсона».

Наприкінці, можна припустити, що без «альтової революції» першої половини ХХ ст. картина розвитку європейської музичної культури була б не тільки неповною, а й неповноцінною.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев С. Проблематика формування ладу. Москва, 1976. С. 32-45.
2. Байер Й. Музично-драматична творчість чеських композиторів. *Музика Чехословаччини*. Москва, 1980. С. 83-117.
3. Барановська І. *Чеська музична культура. Музична література зарубіжних країн*. Москва, 1980. С. 127-135.
4. Барток Б. Автобіографія. *Зарубіжна музика ХХ століття: Матеріали і документи*. Москва: Радянський композитор, 1975. 301 с.
5. Богатирьов П. Г., Якобсон Р. О. *Фольклор як особлива форма творчості. Питання народної творчості*. Москва: Мистецтво, 1971. С. 369-383.
6. Беленов Л., Манолова І. У истоков школы В. Борисовского (Воспоминания о будущем). *Музыка и время*. Москва, 2016. С. 32-39.
7. Белза І. Розвиток чеської музичної класики. Москва, 1951. 586 с.
8. Важницький Я., Ииранек Я., Карасек Б. Про чеську музику. Москва: Музыка, 1964. 333 с.
9. Гаврилова Н. Богуслав Мартину. Монографія. Москва: Музыка, 1974. 261 с.
10. Гнатів Н. Трансформація тематизму як фактор становлення індивідуального стилю в струнних квартетах Пауля Гіндеміта раннього періоду творчості. *Київське музикознавство: зб. статей*. Вип.40. Київ, 2011.
11. Горюхіна Н. Еволюція сонатної форми. Київ: Музична Україна, 1973. 309 с.
12. Гусев В.Е., Горковенко А.А. Сучасність і фольклор. Статті і матеріали. Москва: Музыка, 1977. С 348-350.
13. Гусев В.Е. Російський фольклорний театр XVIII - XX вв. Ленинград, 1980. 123 с.
14. Гусев В. Естетика фольклору. Ленинград, 1967. 234 с.
15. Григорьева Г. Музичні форми ХХ століття. Москва, Курс "Аналізу музичних творів", 2004. 175 с.

16. Давлетов К. Фольклор як вид мистецтва. Москва, 1966. 243с.
17. Заплітав П. Симфонічна і камерно-інструментальна музика чеських композиторів. Москва, 1980. С. 60-82.
18. Земцовский И. Фольклор і композитор: теоретичні етюди про російську радянську музику. Ленінград: Радянський композитор, 1978. 172 с.
19. Кальман Л. Тематичний і функціональний плани в сонатній формі. Питання поліфонії і аналізу музичних творів. Москва, 1976. С. 6-21.
20. Кодай З. Угорська народна музика. Будапешт, 1961. 255с.
21. Корыхалова Н. Інтерпретація музики: теорет. пробл. муз. Виконання і критич. аналіз їх разраб. у совр. муз. Естетиці. Музыка. Ленінгр. Отд-ние, 1979. 208 с.
22. Левашев Ю. Б. Мартину и его симфоническое творчество. Москва: Советская музыка, 1961, № 2. С. 20-89.
23. Левая Т., Леонтьева Т. Пауль Хиндемит. Москва: Музыка, 1974. 448 с.
24. Нестеров С. Соната або фантазія? *Старовинна музика сьогодні: матеріали науково-практичної конференції*. Ростов-на-Дону, 2004. С. 92-100.
25. Нестьєв И. Бела Барток. Життя і творчість. Москва: Музыка, 1969. 78 с.
26. Новачек З. До проблематики розвитку словацької музики. Москва: Музыка Чехословаччини, 1980. С. 161-177.
27. Стригіна Є.В. Музыка ХХ століття: навчальний посібник для студентів музичних училищ і внз. Бійськ: Бия, 2006. 280 с.
28. Сабольчі Б., Бониш Ф. Життя Бели Бартока в ілюстраціях. Будапешт: Корвина, 1963. 82 с.
29. Сигітов С. Принципи формоутворення в музиці Бартока пізнього періоду творчості. Москва. Вип. 1, 1972. С. 252 - 288.
30. Паленичек И. Остання зустріч з Мартину. *Советская музыка*. 1960. С. 185.
31. Понятовский С. Історія альтового мистецтва. Москва: Музыка, 1984. 224 с.
32. Попова Т. Соната. Москва, 1962. 95 с.

- 33.Токина Н. Типологічний аналіз музично-виконавських стилів (на матеріалі смичкового виконання. Москва, 1978. 20 с.
- 34.Тюлин Ю. Музична форма. Москва, 1974. 359 с.
- 35.Прудникова И. Пауль Хиндемит: статьи и материалы. Москва: Советский композитор, 1979. С 49-67.
- 36.Karpati Janos. Bartók. Budapest, “Kroo György”, 1976. С. 33-41.
- 37.Briner A. Paul Hindemith. Schott, 1988. 83с.
- 38.Curtis L. Program notes for Viola Sonata. In a Rebecca Clarke reader. Indianapolis, IN, Indiana University Press, 1977. С 73-82.
- 39.Riley M. The History of the Viola. Ann Arbor, 1980. С 260-266.
- 40.Tertis L. My viola and I: A complete autobiography. London: Elek Books Limited, 1974. С 122-136.
- 41.Hindemith P. Bach-heritage and obligation. Greenwood: Greenwood Publishing Group, 1978. 112 с.
- 42.Safranek M. Bohuslav Martinu. Leben und Werk. Praha, Leben und Werk, 1964. С 22-56.