

УКРАЇНСЬКА ТА ЗАРУБІЖНА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА: МИНУЛЕ І СУЧАСНІСТЬ

УДК 78.25; 78.491; 78.441

Марта Карапінка (Львів)

КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВА АЛЬТОВА СОНАТА У ТВОРЧОСТІ АНГЛІЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Статтю присвячено розгляду найбільш відомих взірців жанру камерно-ансамблевої альтової сонати авторства англійських композиторів початку ХХ століття Р. Кларк та А. Бісса. Основну увагу приділено збагаченню образно-семантичного змісту, оновленню композиційно-драматургічних принципів, відкритості загальноєвропейським інтонаційним потокам. Акцент ставиться на індивідуальних позиціях композиторів, самобутності їх способу мислення, що проявляється у суттєвій розбудові технічного потенціалу альту як рівноцінного учасника камерно-ансамблевого музикування.

Ключові слова: *альт, жанр, стиль, соната, камерний ансамбль, неоромантизм.*

Музичне мистецтво початку ХХ століття демонструє підвищений інтерес до жанру камерно-ансамблевої сонати, яка на усіх етапах свого розвитку була каталізатором глибоких і послідовних змін як в межах існуючих стильових напрямків, так і на рівні індивідуальних принципів композиторського мислення. Саме камерні жанри своєю «чуттєвістю до найменших душевних порухів, емоційним станом і яскравими відтінками, а також здатністю до широких художньо-філософських узагальнень», на думку Л. Раабена, найбільше відповідали естетичним запитам перехідного часу [4, с. 232].

Метою статті є дослідження композиційно-драматургічних та лексичних пошуків англійських композиторів першої половини ХХ ст., зокрема, на прикладі маловідомих творів, котрі знаходяться поза активною увагою виконавців. **Актуальність** обраної проблеми зумовлена потребою розширення камерно-ансамблевого репертуару за участю

альта, а також усвідомленням необхідності адекватного розуміння виконавцями модерної гранично індивідуалізованої композиторської мови, без чого неможливо досягнути оригінальності в інтерпретації твору.

Соната для альти і фортепіано Ребекки Кларк (1886–1979) уперше прозвучала у 1919 році і майже одразу з багатьох причин опинилася в центрі полеміки. Два основних питання бентежили дослідників (серед них були А. Маркс та Г. Ріман): *перше*, чи має право жінка-композитор звертатися до сонатної форми, яка буцім-то є суто чоловічою прерогативою (згодом це питання досліджувалось у контексті європейського гендерного руху). У зв'язку з цим постать Р. Кларк розглядалась як така, що привнесла у свою творчість соціально та гендерну складові. *Друге* питання, чи досліджуваний тричастинний цикл, позбавлений відкритих драматичних зіткнень, має право претендувати на жанрове визначення «соната».

Виважений лаконізм висловлювання, відчуття напруженості музичного часу, стрункість пропорцій стали символами краси музичного інтелекту композиторки. Нині, з часової дистанції майже у століття, зрозуміло, що Соната була однією з передтеч нового типу музичного мислення, у межах якого, поряд з інтонаційністю та прийомами розвитку, особливого значення набувають структурні пропорції, фактурні та темброві знаки. Поява творів, подібних до Альтової сонати Ребекки Кларк, спонукала дослідників до пошуків глибинних смислових обертонів на перетині структурної логіки та музичної інтонаційності. Велику форму почали аналізувати більш детально, розглядаючи її індивідуалізовані моделі у контексті європейських художніх традицій.

Соната являє собою тричастинний цикл, у якому при зовнішній подібності до традиційної циклічної симетрії спостерігається оригінальна драматургія, а рівень професіоналізму є досконалим. За тематико-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 політонікальності (e-a). Таке враження під-

тверджується 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 альти 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 архітекτονіки 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 [2] та В. Бобровський [1] вважають стильовою ознакою сонатного мислення ХХ століття.

Побічна партія, незважаючи на інтонаційний зв'язок з темою вступу, є цілком іншою структурно-сисловою 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. Вказані характеристики дозволяють визначити жанрове джерело побічної партії – оперна арія, на кшталт арії Даліли з опери К. Сен-Санса «Самсон і Даліла» або арії Шемаханської царівни з опери М. Римського-Корсакова «Золотий півник».

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 дру-

гої 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 відчуті 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 кода – варіація на аріозну побічну партію. Між лініями альтя і фортепіано застосовано прийом подвійного контрапункту октави, причому, у альтя у димінущій, а в партії фортепіано час від часу «несміливо» з'являється заклична початкова інтонація вступу. Друга хвиля кода 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 куплетно-варіаційній формі, а середня являє собою аналог структурної двоїстості першої частини. В партії фортепіано розвивається лейттема кода, 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 архітектоніка 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 аугментації, димінущії, 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-поемним формам.

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

Артур Бісс (1891–1975) – англійський композитор, диригент. На початку своєї композиторської діяльності знаходився під впли-

вом ідей І. Стравінського і французької «шестірки», прагнув «зануритися з головою в творчі експерименти та залишити на цьому полі свої різко окреслені сліди» [3, с. 287]. У зрілому віці повертається у русло неоромантизму. Образний світ *Альтової сонати* (1932–1933) був нав'язаний постаттю видатного альтиста першої половини ХХ століття Л. Тертиса, якого сучасники називали Байроном у музиці. Смыслова сутність Сонати, безумовно, пов'язана з духовним простором романтизму. Причому, на відміну від багатьох стильових «нео» в даному випадку можлива достатньо чітка хронологічна окресленість та естетичні джерела образної сфери твору – це середина ХІХ століття, пора становлення національних, передусім слов'янських композиторських шкіл. До цього нав'язують асоціації імпульсивні інтонаційні «злети» першої частини, подібні до інтонаційності фортепіанних сонат Ф. Шопена і Ф. Ліста, романсові жанрові ознаки другої частини, використання в якості яскравого семантичного знака чеського національного танцю фуріант.

Композиція твору являє собою тричастинний цикл з виокремленою кодою. Частини розташовано за принципом контрасту жанрових архетипів, *перша* – сонатне *allegro*, *друга* має вокальну генезу і *третья* – вокально-інструментальна. Кода традиційно здійснює композиційно-драматургічне підсумовування цілого. Темп першої частини – *Moderato*; цілком традиційно постає контрастне протиставлення інтонаційного матеріалу головної та побічної партій. Контраст у цьому випадку є багаторівневим. Розгорнутому рапсодійному інструментальному речитативу альту (головна партія) протистоїть елегантна наспівність побічної, яка не підлягає жодним трансформаціям і репрезентується як константний семантичний знак. Майже весь часопростір першої частини обіймає семантична сфера вихідної теми, яку композитор ніби навмисне позбавляє романтичного ореолу. Попри доволі широкий діапазон прийомів розвитку зберігається інтерваліка та напрямок інтонаційного руху, при цьому окремі звуки хроматично видозмінюються, отримуючи нові інтонаційні «обертони». Максимальна насиченість фактурного викладу елементами прихованої поліфонії контрастує зі стриманими прозорими вертикалями побічної, однак, теми не вступають у конфліктні зіткнення. Головна партія вже в експозиції викладається трьома розвитковими хвилями, що викладаються по чергово альтом і фортепіано. Згодом з'являються нові тематичні утворення, що дозволяє увиразнити у структурному рішен-

ні головної партії елементи стадіальності. Відтак, своєрідну драматургію *Moderato* лише умовно можна ототожнити із сонатним *allegro*.

Романсова побічна партія невелика за обсягом, вона подібна до тихого острівця у розбурханому морі романтичних пристрастей. Коротенька зв'язка на інтонаційному матеріалі головної партії з'єднує експозицію з розробкою. Динамічним центром першої частини, очевидно, виступає реприза, яка лише незначною мірою відрізняється від експозиції. Вони є масштабно симетричними, однак, попри збережену послідовність викладу партій, кожна з розвиткових хвиль головної партії є варіантом експозиційної. В репризі спостерігається ущільнення фактури за рахунок введення прийомів контрастної та імітаційної поліфонії, а варіантність виникає внаслідок влучного використання прийомів мотивної комбінаторики. Необхідно зауважити, що одне з тематичних новоутворень репризи ритмічною будовою і інтонаційним змістом є алюзією лірики побічної партії. Завершується *Moderato* повільною, тихою кодою, у якій можна заледве відчуті інтонації другої теми головної партії. Подібне вивершення сонатної драматургії є знаком присутності медитативного коду, для якого процес злиття з тишею є невід'ємною драматургічною складовою. Окремий виразовий рівень *Moderato* становить ритміка. Повсякчас уникаючи стереотипних формул, вона постійно видозмінюється. Незважаючи на поліритмію, принцип компліментарності міцно об'єднує альтову і фортепіанну партії.

Друга частина – *Andante*. Ряд драматургічних рис дозволяє її сприймати як кульмінацію циклу, зосереджену на ситуації зіткнення раціонального та лірико-емоційного начал. Незважаючи на те, що її архітектоніка, як і в попередній частині, являє собою сонатну форму, сонатність як послідовність контрастного тематичного становлення тут відсутня. З одного боку, домінує принцип зіставлення, з іншого, спостерігається процес інтонаційної нівеляції, деструкції тем (експозиція і розробка), а тематичне відновлення у репризі – не результат якісних перетворень, а радше реалізація початкових тематичних ініціатив. Слід зауважити, що така концепція принципово суперечить сонатному діалектизму, вона, ймовірно, відповідає форматворчій концепції фуги, де розвиток не стільки якісна трансформація, скільки мотивно-тональна аргументація непорушності початкової теми.

Образи *Andante* походять з головної та побічної партій першого розділу, однак, фактурна організація є цілком іншою. Рівноцінні партії альту і фортепіано поступово змінюються перевагою моно-

логічності партії альта. Головна партія являє собою двічі проведений період розиткового типу (Л. Мазель). Тему доручено спочатку альту, згодом фортепіано. Показово, що при кожному проведенні тема становить лише чотири такти, а наступні тринадцять це розвиток, проте не в напрямку концентрації мотивного матеріалу, а навпаки, тема розвивається убік поліфонічної комбінаторики (перестановка інтервалів, розтяжка, звуження тощо). Внаслідок цього відбувається інтервальна деструкція тематизму.

Побічна партія проростає з заключних мотивів зв'язуючої. Своїм підкресленим інструменталізмом вона жанрово контрастує з кантиленною головною партією. Застосування декількох фактурних формул, елементи поліритмії, незважаючи на інтервально-регістрову широту, насичують звукопростір побічної партії схвильованими настроями. Завдяки інтонаційній і структурній завершеності, найбільш цілісно репрезентується заключна партія романсового типу. Домінує альт, а фортепіано, хоча й має власну мелодичну лінію, тим не менше підпорядковується мелодичному інструменту. За такими ознаками заключна партія *Moderato* збігається з побічною партією *Andante*.

Розробку структурують традиційні три хвилі, однак складається враження, що вони покликані лише продемонструвати ймовірний розитковий потенціал експозиційного тематизму – надто вже вони лаконічні. Перша хвиля будується на інтонаційно-фактурному матеріалі побічної партії, поєднуючи канонічну секвенцію з періодичністю (2+2+2+2). Друга хвиля –змінний повтор заключної партії (повний виклад у домінанті), яка триває лише протягом 7 тактів і підводить до третьої кульмінаційної хвилі. Динамічна вершина розробки не позиціонується як наслідок попереднього становлення, навпаки, її ритмізовані альтеровані акорди швидше викликають асоціації з імпресіоністичною поетикою.

Останні чотири такти розробки, як і наступна динамізована реприза являють собою смислове *diminuendo*. Завершується друга частина альтовим соло *con sordino pizzicato*, яке є інтонаційним варіантом вступу. У зв'язку з вищесказаним можна припустити, що композитор у повільній частині виокремлює темброву семантику інструментального діалогу за наступним принципом: альт інтерпретується як втілення глибинного лірико-емоційного начала, а фортепіано виступає носієм більш об'єктивного (через метричну уніфікацію всієї фактури) первня.

Фінал Сонати – Фуріант. Вже сама назва свідчить про те, що автор вдається до алюзії, використовуючи емблематичний жанровий знак романтичної доби середини ХІХ-го століття. Адже цей чеський за походженням танець належав до переліку танців, що виконували на популярних міських балах за часів «Весни народів». Вірогідно й те, що це данина слов'янському симфонізму, розвиткові тенденцій якого (варіантність, стадіальність, перевага помірних і повільних темпів, філософська лірика повільної частини) реалізуються протягом усього циклу.

Фуріант – єдина швидка частина Сонати. З жанровим прообразом, окрім темпу, його вирізняє зміна метру, невпинний рух шістнадцятими (назва твору перекладається як шалений, несамовитий, нестямний, запеклий), карколомні стрибки, надзвичайно складна аплікатура, використання високого регістру у партії альтя. Виконання Фуріанту вимагає від ансамблістів високої технічної майстерності і водночас за рівнем віртуозності ставить на один щабель альт і скрипку.

Кода сприймається як передвісник технічних новацій другої половини ХХ століття, проте, на відміну від останніх, у драматургічному аспекті вона спирається на історично відпрацьований стереотип. Тематичний багаж попередніх частин циклу тут подано у концентрованому вигляді. Основний акцент ставиться на головну партію першої частини, яка лише в коді отримує нетривалий мотивний розвиток. Чотири розвиткові хвилі коди підтверджують вагомість бінарності у структуруванні цілого, а закінчення на розгорнутій головній партії першої частини вивершує послідовне втілення ідеї концентричності форми. Імпровізаційність початкової побудови Коди, почерговий виклад тематичного матеріалу спочатку у альтя, а потім фортепіано (як і у першій частині) вказує на синтез жанрів сонати і концерту.

Отже, за лексичними та композиційними ознаками Соната для альтя і фортепіано А. Бісса є яскравим взірцем неоромантичної стилістики. Вперше прозвучавши у вузькому колі музичної еліти, твір отримав доволі неоднозначну оцінку. Автору закидалася неймовірна технічна складність, немотивована змістом твору. Однак, така оцінка належала тим виконавцям, які притримувались традиційних поглядів щодо семантичного потенціалу альтя. А. Бісс сповідував максималізм у використанні технічних можливостей інструмента, зокрема, широке застосування високих регістрів у швидких темпах (високі позиції до ХІХ ст. взагалі не використовувалися) та штрих *pizzicato*. Проте, ряд видатних музикантів того часу, серед них піаніст Артур Рубінштейн,

альтисти Ліонел Тертіс і Філіп Загадка, передбачивши великі виконавські перспективи, прихильно поставились до твору.

У просторі двох розглянутих сонат можна сміливо говорити про відчутні впливи поетики романтичної сонатності, яка акцентує увагу на особистості, актуалізуючи ті сфери образності, які вимагають безпосередньої експресії, чуттєвого звучання та самовиразу. Спостереження стосовно смислової та драматургічної функцій альтя в інструментальному діалозі свідчить про завершення чергового еволюційного шабля у сенсі семантичної інтерпретації альтового тембру.

Література

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы / В. Бобровский. – М.: Музыка, 1978. – 332 с.
2. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы / Н. Горюхина. – 2-е изд. – К.: Муз. Україна, 1973. – 308 с.
3. Ковнацкая Л. Композиторы Англии / Л. Ковнацкая // Музыка XX века: Очерки. В 2-х ч. – М., 1987. – Ч. 2. – Кн. 5. – С. 269–293.
4. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка / Л. Раабен // Музыка XX века: Очерки. В 2-х ч. – М., 1976. – Ч. 1. – Кн. 1. – С. 232–278.

Карапінка Марта Зиновьевна. Камерно-ансамблевая соната в творчестве английских композиторов начала XX столетия.

Статья посвящена рассмотрению наиболее известных образцов жанра камерно-ансамблевой альтовой сонаты авторства английских композиторов начала XX столетия Р. Кларк та А. Блесса. Основное внимание уделено обогащению образно-семантического содержания, обновлению композиционно-драматургических принципов, открытости общеевропейским интонационным потокам. Акцент ставится на индивидуальных позициях композиторов, самобытности их способа мышления, что проявляется в существенной перестройке технического потенциала альтя как равноправного участника камерно-ансамблевого музицирования.

Ключевые слова: альт, жанр, стиль, соната, камерный ансамбль, неоромантизм.

Marta Karapinka. Chamber ensemble sonata for viola in oeuvre of English composers of the beginning of the 20th century.

The article provides an overview of the most famous examples of chamber ensemble sonata genre for viola by English composers R. Clarke and A. Bliss in the beginning of the 20th century. There is an increased focus on enrichment of descriptive semantic content, renewal of composition and dramatic principles, openness to all-European intonational flows. Individual positions of the composers are emphasized, as well as the individuality of their way of

thinking, which shows in considerable development of technical potential of viola as equivalent member of chamber ensemble.

Musical art of the beginning of the 20th century produces interest to genre of chamber ensemble sonata which at all stages of its development has been the catalyzer of deep and consistent changes both in the frame of existing stylistic tendencies and on the level of individual principles of the composer's thinking. The significance of the selected issue is specified by the need to expand the chamber ensemble repertory with viola, as well as awareness of the necessity for the players to adequately understand the modern utterly individualized composing language, ignoring which it is impossible to reach the originality in the music piece interpretation.

Sonata for viola and pianoforte by Rebecca Clarke (1886–1979) was first played in 1919 and substantially immediately it appeared at the centre of dispute for many reasons. The researchers (including A. Marks and H. Riemann) were confused about two main questions: firstly, if a woman composer had the right to use sonata form which seemed to be solely men's privilege (later on this issue was researched in context of European gender movement). Therefore the figure of R. Clarke was considered as one adding social and gender components to her creative work. Secondly, if the researched three-movement structure, which was deprived of open dramatic collisions, had right to be defined as «sonata» genre.

Weighted laconism of expression, feeling of tension in musical time, just proportions became the beauty symbols of the composer's musical intellect. From the time perspective in one century, today we understand that Sonata was one of the precursors of new type of musical thinking in context of which structural proportions, texture and timbre signs, as well as inflexions and ways of development obtain particular value. The appearance of music pieces alike Sonata for viola by Rebecca Clarke incited the researchers to seek deep sense overtones at the intersection of structural logic and music inflexions. They began to analyse the large form in details and consider its individualized models in context of European artistic traditions.

Sonata is a three-movement structure with superficial resemblance to traditional cyclical symmetry but original drama and ultimate level of professional competence. The special feature of compositional logic is transparency of the borders between syntactic parts of the whole. Thus sonata outlines lose precision and are being substituted by rhapsody poem freedom and improvisation.

It is confirmed that with its genre characteristics Sonata for viola by R. Clarke is open to conceptual innovations of the 20th century.

At the beginning of his composer's activity Arthur Bliss (1891–1975) was under the influence of I. Stravinsky and the French «Lex Six» ideas. Descriptive world of Sonata for viola (1932–1933) was evoked by the figure of

famous violist of the beginning of the 20th century L. Tertis, whose contemporaries called him «Byron in music». The conceptual core of Sonata was no doubt connected with emotional scope of romanticism. And despite multiple style «neos», in this case you may see rather clear chronological boundary and aesthetic sources of descriptive sphere of the piece in the middle of the 19th century, at the time of formation of national (first of all Slavic) composers' schools. In addition to this associations are caused by impulsive uprisings of the first movement similar to inflexions of sonatas for pianoforte by F. Chopin and F. Liszt, romance genre features of the second movement, using Czech national dance *furiant* as vivid semantic sign.

The composition of the piece is a three-movement structure with a separate coda. The movements are placed on the principle of genre archetype contrast – the first is sonata *allegro*, the second has vocal origin and the third is vocal-instrumental. Almost the whole time-and-space of the first movement is covered by the semantic sphere of the original theme, which the composer (as if intentionally) deprives of its romantic aura. *Moderato* ends with a slow quiet coda where one can hardly feel intonations of another theme of the primary area. Similar completion of the sonata drama is a sign of presence of meditative code which inalienable drama component is slur with silence.

The second movement is *Andante*. A set of features helps to perceive it as the culmination of the movement focused on collision of rational and lyric emotional elements. Although its architectonics has form of sonata (as in the previous movement) there is no sonata as sequence of contrast thematic formation.

The final part of Sonata is *furiant*. The name itself indicates that the author appeals to allusion using emblematic genre sign of the romantic epoch of the middle of the 19th century. Yet this Czech by origin dance belonged to the list of dances executed on popular urban balls during the time of Spring of Nations.

By lexical and compositional features Sonata for viola and pianoforte by A. Bliss is an outstanding example of neoromantic stylistics. A. Bliss embraced maximalism in using technical capacity of the instrument, including wide usage of high registers in up-tempo (before 19th century high registers were not used at all) and plucking *pizzicato*. However, many famous musicians of the time (including pianist Arthur Rubinstein, violists Lionel Tertis and Philip Zagadka) foresaw great performing perspectives and took the piece in good part.

In space of two reviewed sonatas we can speak with confidence about appreciable influence of romantic sonata, which focuses on personality and actualizes those spheres of imagery that demand immediate expression, sensual sound and self-actualization. Observation of conceptual and dramatic roles of viola in instrumental dialogue affirms completion of regular evolutionary level in sense of semantic interpretation of viola timbre.

Keywords: viola, genre, style, sonata, chamber ensemble, neoromanticism.