

### Примітки

<sup>1</sup> Т.Докшицер – один із найбільш відомих радянських сурмачів-солістів – зробив величезний внесок у розвиток трубною виконавства. Він увійшов в історію виконавства не тільки як видатний сурмач, але і як автор перекладень, методичних посібників.

У.Марсаліс – видатний американський сурмач-віртуоз, майстер автентичного виконання. З однаковим успіхом виконує барочну, класичну, романтичну, сучасну музику і джаз. Випустив значну кількість компакт-дисків.

### Джерельні приписи

1. Броун А. Очерки по методике игры на виолончели / А.Броун. – М.: Музыка, 1960. – 180 с.
2. Должиков Ю. Техника дыхания флейтиста / Ю.Должиков // Вопросы музыкальной педагогики. – М.: Музыка, 1963. – Вып. 4. – С. 6-18.
3. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – М.: Музыка, 1961. – 250 с.
4. Орвид Г. Некоторые объективные закономерности звукообразования и искусство игры на трубе / Г.Орвид // Мастерство музыканта-исполнителя. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 2 – С. 186-212.
5. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах / А.Федотов. – М.: Музыка, 1975. – 158 с.

### Резюме

Розглядається роль звуку як головного чинника художньої виразності під час гри на духових інструментах. Найважливішим в опрацюванні звуку автор вважає формування слухових уявлень, що визначають власний „образ ідеального звуку”. Матеріалом для статті обрані Концерт для труби з оркестром Й.Гайдна. На прикладі виконавських версій Т.Докшицера та У.Марсаліса надається характеристика звукових уявлень сурмачів США та Росії.

**Ключові слова:** звук, концерт, художня виразність.

### Summary

In an article the sound is perceived as one of main means of an artistic expressiveness in a wind-instrument playing. The most important in a work with sound is considered to be the forming of hearing conception? Which determines it's „ideal sound image”.

Y.Haydn's trumpet concert with an orchestra was taken as the material of an article. Performance versions of T.Dokschitzer and W.Marsalis are used for sound conception characteristic of Russian and American trumpet schools.

**Key words:** the sound, artistic expressiveness, the concert, the trumpet.

УДК 784:78.082.2(430)

*Я. Горбачевська*

## НЕОКЛАСИЦИСТСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ В АЛЬТОВИХ СОЛО-СОНАТАХ ПАУЛЯ ГІНДЕМІТА 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Творча особистість Пауля Гіндеміта, одного з найсміливіших новаторів ХХ століття викликає гострий інтерес і водночас приголомшує дивовижною універсальністю креативного потенціалу, поєднуючи композиторську, виконавську, наукову, педагогічну і критико-публіцистичну діяльність. Бажання охопити музичний всесвіт проявилось у зверненні до оперного, кантатно-ораторіального, симфонічного, концертного, вокально-інструментального, камерно-ансамблевого жанрів, що, поза сумнівами, підтверджує його статус одного з плідних композиторів ХХ століття.

Важливе місце у жанровому континуумі німецького митця посідає камерно-інструментальна музика, де сконцентровано знакові риси неокласицизму: панування

узагальнених, „інтелектуальних” емоцій, домінування раціонального над чуттєвим. Особливо виразно неокласична лінія інструменталізму композитора кореспондує з поліфонією Баха, відтак, манеру письма „авангардиста з рисами середньовіччя” можна умовно визначити як „необахіанство”.

Неокласицизм, як принципове естетичне кредо Гіндеміта, виникає у ранній експериментальний період становлення його індивідуального стилю (20-ті роки ХХ століття) під гаслом „Геть романтизм!”. Саме тоді з’являються перші твори за участю альтя: 2 сонати для альтя і фортепіано (ор. 11, № 4; ор. 25, № 4), 3 сонати для альтя соло (ор. 11, № 5; ор. 25, № 1), „Камерна музика № 5” ор. 36, № 4 (Концерт для альтя соло і камерного оркестру). Особлива увага до самобутнього струнного інструменту зумовлена тим, що Хіндеміт поєднував композиторську діяльність із виконавською. Він розпочав свою кар’єру як скрипаль у роки Першої світової війни, і у віці 19 років вже обійняв посаду концертмейстера Оперного театру у Франкфурті. Пізніше, з 20-х років, обирає новий, додатковий фах концертуючого альтюриста-віртуоза, докорінно змінюючи ставлення до цього інструменту як другорядного. Відтак, альт перетворився в улюбленого супутника Майстра, виразника його найоригінальніших задумів, і цей пієтет було збережено протягом усього життя<sup>1</sup>.

У XVIII-XIX століттях для альтя написано чимало прекрасних творів – Баха, Моцарта, Паганіні, Берліоза, Регера, але у жанровому контексті творчості кожного з цих композиторів і – ширше – у межах європейської інструментальної традиції, то були явища маргинальні. Концертуючими струнними інструментами залишались скрипка і віолончель. Твори Гіндеміта вперше виявили безмежні темброво-виразові можливості альтя, започаткували традицію, що підхопили у своїй творчості інші видатні композитори ХХ століття. У жанрі сонати композитором написано майже 40 опусів для різного складу виконавців: фортепіано, органу, струнних і духових інструментів. Безпрецедентними явищами є сонати для арфи, контрабасу, туби, саксофону.

Предметом нашої уваги стали *сонати для альтя соло*, написані в 1919-1924 роках. У музикознавстві ця жанрова царина камерно-інструментальної творчості видатного німецького митця є свого роду „terra incognita”. Можливо, серед музикознавців також має місце певне упередження до альтя, як до представника периферійної тембрової групи, у зв’язку з чим соло-сонати „загубились” із-поміж інших творів 20-х років. Сам автор не залишив із цього приводу жодних коментарів, окрім ремарок у нотному тексті. В автобіографії знаходимо наступні рядки: „Я не можу аналізувати власні твори. Мені невідомо, як маю я небагатьма словами пояснити музичну п’єсу (за цей час я з більшим бажанням написав би нову). Крім того, я вважаю, що мої твори для людей з вухами дійсно легко сприймаються, і аналіз, таким чином, не потрібен. Людям же без вух у такий спосіб не допоможеш. Окремі теми я також не випишую: вони дають хибну картину творчого процесу” [1; 40]. Ніби підтверджуючи справедливість слів композитора, до ретельного аналізу альтювих соло-сонат майже не звертаються (за винятком декількох рядків про сонату ор. 11 № 5 в аналітичному розділі „Сонати для інструментів соло і з фортепіано” [1; 269-270]) єдиної російськомовної монографії, присвяченої П.Гіндеміту<sup>2</sup>.

Для самого ж автора жанр альтювої сонати, як в ансамблевому, так і в сольному варіантах, став осередком формування стильової концепції німецького неокласицизму, послідовно збагачуючись та поглиблюючись у циклі „Kammermusik”. Неокласичні або, докладніше, необарокові тенденції спробуємо увиразнити у *Сонатах для альтя соло: ор. 11, № 5; ор. 25, № 1*. Їх докладний розгляд став предметом даної статті.

Ці твори вперше переконливо демонструють знакові риси ретроспективної стильової орієнтації автора на усіх рівнях художньої системи: концептуальному, композиційно-структурному, інтонаційно-тематичному, фактурному. Композитор майстерно синтезує жанрово-семантичний інваріант інструментальної традиції бароко (головно, через наслідування музики Й.С. Баха) з власною стилістикою, невід’ємної від тих процесів, які відбувалися у європейській музичній мові початку ХХ століття. Над усіма стилерепрезентативними елементами панує індивідуальна позиція Майстра, його могутня фантазій, хист імпровізатора.

Відмовляючись від сонатно-циклічної форми класико-романтичного зразка, автор відроджує пафос барокових інструментальних циклів зберігаючи самодостатню характерність

кожної частини, яскравість контрастів, співвіднесення гомофонно-гармонічного і поліфонічного складів, у тому числі елементів т. зв. прихованої поліфонії. Наслідуючи своїх старших співвітчизників – Й.-С. Баха та М.Регера, Гіндеміт свідомо відроджує жанр струнної сонати<sup>3</sup>. Саме у цій жанровій царині максимально використовується лінійна поліфонія як продовження природної монодійності струнних – звідси бахівська традиція писати музику для одноголосних інструментів: сонати та партити для скрипки й віолончелі соло.

*Сонату для альту соло op.11, № 5 (1919 р., присвячено К.Шмідту)* написано у тому році, з якого розпочинається концертна кар'єра музиканта. Твір являє собою 4-частинний цикл, об'єднаний принципом монотематизму (інтонаційне джерело вихідної теми у видозміненому вигляді проходить через II, III ч. і стає темою заключної пасакалії).

*Перша частина – Lebhalf, aber nicht geeily* – (рухливо, але не поспішаючи) написана у 3-частинній репрізній формі. За теорією В.Бобровського, сонатна форма модулює у три частинну [2]. Синтаксичні принципи цілого відповідають класичним: рельєфний тематизм, чіткі межі розділів, рельєфне відчуття передіктових та кадансових зон. Перша тема містить 2 контрастні елементи на кшталт бетховенського принципу „теза-антитеза”. Перший елемент – рішучий, вольовий, імперативний (*f*) – складається з двох тризвучних акордів – неповних  $D_7^{5b-3}$  та  $DD_7^{-3}$ . Протягом подальшого розгортання він майже не розвивається, не втрачає ямбічної „авторитарності”. Межі його розвитку – зміна акордового і інтервального складу, тонально-регістрові зміни і ледь помітні інтонаційні варіації. Абсолютною протилежністю до першого елементу є другий (*p*, subito) – хроматизована фігурація шістнадцяток без сильної долі. Цей тематичний елемент підлягає більш інтенсивному розвитку в процесі розгортання, він викладається то одноголосно (хоча вже з самого початку містить прихований поліфонічний елемент), то поліфонізовано, розосереджуючись на безліч контрапунктичних підголосків. На певному етапі розвиток другого елементу призводить до його повної емансипації – на його інтонаціях будується середній розділ (e-moll) тричастинної форми. Він набуває чітких ознак прелюдювання, що широко розвиває „антитезу” і лише подекуди нагадує „тезу”. Реприза загострює контраст між елементами, на основі яких будується лейтобраз. Збільшується динамічна амплітуда – *f-pp*, триває інтенсивний розвиток 2-го елементу, і все ж на певному етапі поступається місцем кульмінаційному проведенню першого елементу, що завершується на *fff*. Протягом усієї першої частини Гіндеміт не позначає розмір, регламентуючи метроритмічну організацію лише тактовими рисками. Між крайніми розділами і центральним встановлюється яскравий образно-настрійний та ладовий контраст. Якщо в крайніх розділах панує тональна нестійкість, перемінний метр 3/4, 4/4, 2/4, 5/4, 6/4, ритмічні контрасти, то в середньому – чітко визначена тональність – e-moll, натомість метр наближається до 3/4, переважає рух шістнадцятками, що надає образному змісту особливої динаміки.

*Друга частина* – помірно швидко з великою теплотою in C. Написана у двочастинній репрізній формі з кодою. Починається романтичною елегійно-мрійливою темою, що переважно витримано у діатоніці. У першому ж такті окреслюється C-dur, типово інструментальна кантилена мелодія містить 2 октавні ходи, за рахунок чого охоплюється великий діапазон. Не виставлений на початку, майже протягом цілої частини панує розмір 6/4; тему, на кшталт барокових, прикрашають невеликі імпровізаційні каденції. Ліричній темі протистоїть трансформована лейттема з першої частини. Обидва її елементи, потрапивши в інші умови, зазнають суттєвих видозмін. Вони звучать у ритмічному збільшенні, до 4-звучних акордів додається інтонація 2-х восьмих із хроматичним нижнім допоміжним звуком, тому тема при збереженні статечності і суворості набуває відтінку галантності. Другий елемент, мелодично більш розвинутий, набуває рис спокійного, з відтінком скорботи, роздуму. Завдяки спільній інтонації „теза” і „антитеза” семантично взаємозближуються за рахунок увиразнення ніжної, лагідної лейттеми другої частини. Кода утверджує її верховенство, хоча і підкреслює істотні зміни: повільний темп (Langsam), 2-голосний імітаційний виклад і т.д. Інтонації стають більш „земними” – початковий злет замість двох октав охоплює одну, до нього додається висхідний

поступеневий рух, але і в кодї зберігається кантиленність і декоративна імпровізаційність. Передостанню ноту лінії альтя автор прикрашає треллю, віддаючи данину культу барокової мелодичної орнаментациї.

*Третя частина* – *Скерцо, Schnell in cis*, поглиблює образно-настрійний та темповий контраст – типова ознака неокласицизму Гіндеміта. Написана у складній 3-частинній репризній формі з усталеним розміром 3/4, вона імітує вальс, але з відтінком іронії та деякого стилістичного перебільшення. Вальсова тема є трансформованою темою II частини. Контраст між її елементами ще більше пом'якшується, адже вони обидва репрезентують дещо вичурний бароковий інструменталізм. Перший елемент надає темі динамічності, енергійності, другий – пластики, танцювальності.

Середній розділ (*Viel langsamer, gesangvoll*) являє собою ще один варіант вальсу: з'являється нова тема у Fis, що включає вищезгадану лейтінтонацію з нижнім допоміжним звуком; окрім того „золотий хід валторн” виявляє несподівану спорідненість до вихідної теми першої частини, розвиваючи інтонації „тези” і „антитези”. Показовим є перехід від першого до другого розділу – цілий такт обіймає цезура. Репризу скорочено, вона нагадує коду другої частини кульмінаційним (*ff*) пануванням першого елемента без участі лейткомплексу шляхетного танцю, який супроводжував її в експозиції.

*Фінал* – *Das Tema sehr gehalten* (тема дуже виразна), in C, написаний у формі пасакалії, яка, з одного боку, підсумовує розвиток лейттеми циклу, а з іншого, надає необмежених можливостей розвиватися далі, адже форма варіацій є принципово відкритою. Це – перша пасакалія, яку написав Гіндеміт (пізніше він неодноразово буде звертатись до цього жанру); її часто порівнюють з відомою Чаконою Й.С.Баха з Партіти № 2 ре-мінор для скрипки соло.

Оригинально трактується давній жанр, прообразом якого є вишуканий іспанський танець. Барокова пасакалія була величною, скорботною, навіть інколи трагічною за характером; розмір переважно 3/4-3/2. Зберігаючи зовнішні ознаки варіацій на basso ostinato, автор вільно поводить із самим принципом повторності, оскільки можливості солюючого альтя як одноголосного інструмента, є принципово обмеженими. Басова лінія вельми завуальована, і все ж її динаміка стає щоразу інтенсивнішою за рахунок мобільності тонального центру. Крім того, дисонуючу, рясно хроматизовану гармонічну вертикаль можна розцінювати як знакове явище музики початку ХХ століття.

Лейттема починає і завершує пасакалію – її обриси легко впізнати, зовнішньо вона нагадує тему, що відкриває сонату; постійні трансформації майже повністю викорінюють із пам'яті метаморфози теми у другій і третій частинах. Ефект взаємопроникнення „тези” і „антитези” Хіндеміт вирішує по-новому. Потрапивши в умови нового жанру, тридольного розміру, імперативна „теза” не завжди потрапляє на сильну долю, а набагато лагідніша за семантикою „антитеза” (знову subito *p*) несподівано отримує нові акценти: перший звук різко маркується, а четвертий припадає на відносно сильну долю. Кожен із контрастних тематичних елементів по-своєму підкреслює багатоплановість пасакальної теми: „теза” – величність, суворість, „антитеза” – скорботність, самозаглибленість. Тема звучить велично, поважно, приховуючи драматизм внутрішньої експресії. Абсолютна висота проведення теми пасакалії є на октаву вищою, ніж у першій частині, на тон вищою, ніж у другій, на терцію вище, ніж у третій частині, що визначає кульмінаційне положення останньої жанрової метаморфози лейттеми. Лише в заключному проведенні тема подається у тому ж регістрі, в якому звучала на початку, зберігаючи жалібно-урочистий характер.

Між першим і заключним проведеннями проходять 16 варіацій, більшість з яких асимілюють значно видозмінену інтонацію „тези” – замість низхідної секунди у верхньому голосі звучать, наприклад, ундецима (1-а варіація), септіма (2-а варіація), секста (4-а варіація). У мелодичний розвиток вплітаються і інтонації „антитези”. В цілому ж усі варіації, окрім першої, що за обрисами нагадує тему, являють собою різні типи фактурного прелюдювання. Таким чином, на рівні циклу вищерозглянутої сонати спостерігається новий підхід до барокового сонатного циклу – 1 і 2 частини – імпровізаційність, 3 – пародіювання образного змісту попередніх, 4 – модернізація барокових варіацій на basso ostinato.

*Соната для альту соло оп.25 №1* скомпонована у 1922 році і присвячена Л.Черни. П'ять частин циклу, розташованих за принципом контрасту, творять органічну, цілісну композицію.

*Перша частина (Largamente)* фактично виконує роль вступу, повільного та урочистого. Вражає струнка та симетрична форма – А, А<sub>1</sub>, А<sub>2</sub> (проста тричастинна) з майже однаковою кількістю тактів – 14 + 13 + 14. Будучи високопрофесійним альтистом, композитор широко використовує багатий тембровий та штриховий арсенал улюбленого інструменту: акорди, широкі стрибки, поєднання легато та деташе (маркатоване).

*Друга частина* – більш масштабна та енергійна за характером, виконує функцію сонатного аллегро. І хоча тут відсутня сонатна форма в класичному сенсі цього терміну, принципи розвитку тематичного матеріалу (своєрідна двотактова “фазовість”), контрастність та динамічність мають очевидні сонатні ознаки. Форма тричастинна – А – В – А<sub>1</sub>. Розділ А починається тематично яскравою двотактовою побудовою, до якої композитор буде звертатися протягом усієї частини. Стрімкий рух подвійними нотами вгору (1 т.) врівноважується поступеними, хроматизованими нисхідними рухами. Вже у другому своєму проведенні інтонаційна вершина звучить на нону вище. Широкі стрибки та висока теситура (h<sup>2</sup>) творять кульмінаційну зону розділу (*Приклад 22*). Цікаво, що навіть на рівні найменшої синтаксичної одиниці увиразнюються елементи симетрії. Після кульмінації думка знову повертається до початку розділу, але у розширеному масштабі (три такти замість двох). Якщо розділ А має динаміку *f - ff*, то середній розділ В – динаміку *p-pp*. Тематизм побудовано на загальних формах руху вісімками з цезурами на четвертних нотах. Дві тріольні хвилі закінчуються саме такими цезурами, третя – кульмінаційна – безпосередньо призводить до початку значно розширеного (21 т. проти 19) розділу А<sub>1</sub>, поданого на максимальній динаміці *fff*. Привертає увагу бездоганна архітектонічна стрункість організації музичного матеріалу, вираженість контрастів та динаміки. Композитор наочно доводить, що проста тричастинна форма, вміло скомпонована, ні в чому не поступається формі сонатного аллегро.

*Третя частина (molto lento)* зосереджена, пісенно-ліричного характеру, переносить нас у світ поетичної романтики. Її проста, наспівна мелодика навіває спокій. Гіндеміт звертається до тричастинної форми, щоправда, дещо іншої модифікації. Схема *Molto lento* виглядає так: А + ВС + А<sub>1</sub>. Мелодика крайніх розділів дуже виразна, за ладовою природою майже діатонічна, із частими зупинками (фермати). Середній розділ складається з двох гранично протилежних тематичних сфер: В – поєднання нового тріольного руху з інтонаціями попереднього розділу; С – контрастний матеріал з опорою на низхідному інтервалі великої септими (*Приклад 23*). Несамовите повторення цього інтервалу сягає кульмінації. Третій розділ А<sub>1</sub> завершує частину в спокійному русі. Ще один контрастний розділ С дав змогу композиторові уникнути емоційної одноплановості.

*Четверта частина* виконує функцію інтермеццо. Авторська ремарка „*Prestissimo. Furioso*”. Краса звуку – річ другорядна” говорить сама за себе. Музика розгортається „на одному диханні”, вражаючи несамовитим та навальним рухом. Незважаючи на репетиційний рух чвертками та постійні зміни метру – 9/4, 6/4, 7/4, 4/4, тут також знаходимо чітко структуровану монотематичну тричастинність А – А<sub>1</sub> – А<sub>2</sub>. Характерним є значне розширення розділу А<sub>2</sub> (41 такт проти 19 тактів розділу А), який залишається досить складним у технічному вирішенні – швидке чергування репетицій та подвійних нот, широкі стрибки, зміна метру. У цій найскладнішій у технічному сенсі частині автор ніби демонструє темброві можливості різних інтервалів (від прими до октави), що беруться на різних струнах у різних метро-ритмічних умовах (*Приклад 24*). Розширена майже удвічі реприза (А<sub>2</sub>) демонструє шлях утвердження остинатності (звук „до”) і водночас сприяє створенню суто романтичного образу *reperitum mobile*.

*П'ята частина сонати* – фінал-підсумок – гідно завершує цикл. Композитор знову використовує тричастинну форму з двоєпізодною контрастною серединою А – ВС – А<sub>1</sub> + Coda. Повільний темп, неспішне розгортання тематичного матеріалу при розмаїтій та багатій динаміці, спрямованій на максимально опукле і виразне фразування, створюють образ високої, самозаглибленої духовності, котра є характерною рисою багатьох інструментальних творів

Гіндеміта. Крайні, рівноцінні за тривалістю розділи відзначаються простотою мелодики, діатонікою, завершеністю будови, натомість середня частина є більш масштабною і напруженою – цьому сприяють і темпові (розділ С – *largamente*), і динамічні контрасти. Після розділу А звучить кода, що узагальнює концепцію сонатного циклу. На це вказують тематичні кореспонденції з першою частиною-вступом (останні три такти, характерна ритмічна формула з другої частини, опора на органний пункт „до” з четвертої частини). Композитор використовує у фіналі яскраві семантичні ремінісценції, що додають образно-емоційної єдності, сприяють логічності та цілісності твору.

Підсумовуючи вищесказане, слід підкреслити, що Соната для альту соло op.25, №1 є вельми своєрідним прикладом трактування сонатного циклу. Традиційна тричастинна соната стає масштабнішою та багатоплановішою за авторським задумом; ґрунтовність концепції потребує опори на принципи симфонізації, тобто того типу музичного мислення, котрий передбачає наскрізний процес якісного переосмислення контрастних образів, їх діалектичну взаємодію. Рішучо йдучи шляхом індивідуального переосмислення сонатної форми, Гіндеміт природно уникає традиційної сонатності та наочно демонструє життєдайність та гнучкість такої, здавалося б, консервативної форми, як тричастинна. Використавши її в усіх, без винятку, п'яти частинах, у різноманітних модифікаціях та різновидах, композитор зумів створити виважену, логічну та струнку композицію, яка своїм чітким драматургічним розгортанням не поступається творам із використанням модернізованої сонатної форми. Чітко окреслена функція кожної частини також сприяє органічності та цілісності циклу: перша частина – вступ (*attacca*), друга – енергійне аллегро, третя – повільна, четверта – скерцо, п'ята – фінал-резюме. Як справедливо відзначають Т.Левая та О.Леонтьєва, „в більшості сонатних циклів композитора, незалежно від кількості частин, кульмінацією розвитку є фінали з їх високою концентрацією духовного” (1; 258).

Не слід забувати і про те, що Сонату написано у 20-ті роки, коли творчість композитора (особливо камерна) мала антиромантичну спрямованість, була скерованою на свідоме розвінчання відкритої емоційності та патетики, консонантної гармонічної вертикалі, регулярно-акцентного метру. Водночас у цьому творі вражає парадоксальне трактування виразових можливостей інструменту. Ремарка автора перед четвертою частиною виглядає так: „Темп шалений. Краса звуку – річ другорядна”. Це стосується і метру, і ритму, і вміння композитора організувати елементарні мелодико-інтонаційні формули складними метро-ритмічними схемами. Усі ці фактори в кінцевому результаті сприяли модернізації давнього жанру сонати для сольного струнного інструменту у річищі тенденцій неокласицизму.

Отже, на основі проаналізованих соло-сонат П.Гіндеміта можна стверджувати, що видатний німецький композитор інспірував вражаючий психологічний перелом у ставленні до альту, який перетворюється у надзвичайно багатий за діапазоном можливостей сольючий, камерно-ансамблевий та концертуючий інструмент. Звідси стрімкий кількісний ріст репертуару, що охоплює широкий жанровий спектр – від характеристичної програмної мініатюри – до великих циклічних сонат і концертів.

### Примітки

<sup>1</sup> В цьому можна провести паралель з Й.С. Бахом – А.Швейцер у своїй монографії пише, що Бах у юності працював скрипалем. У камерному ансамблі він віддавав перевагу альту, „щоб бути в центрі живого звучання”.

<sup>2</sup> А.Онеггер у своїй книзі „Я – композитор” влучно відзначає, що „стосовно камерного жанру критика не виконувала своїх обов'язків...”.

<sup>3</sup> Згідно історичних документів, перший взірць даного жанру виник у творчості Б.Мартіні біля 1620 р.

### Джерельні приписи

1. Левая Т. Пауль Хиндемит / Т.Левая, Т.Леонтьєва. – М.: Музыка, 1974. – 448 с.

2. Онеггер А. Я – композитор / Артур Онеггер // О музыкальном искусстве. – Л.: Музыка. – 231 с.

3. Понятовский С. История альтового искусства / С.Понятовский. – М.: Музыка, 1984. – 224 с.
4. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века / Л.Раабен. – Л.: Сов. композитор, 1986. – 198 с.
5. Соколов О. Об индивидуальном претворении сонатного принципа / О.Соколов // Вопросы теории музыки. – М.: Музыка, 1970. – Вып. 2. – С. 152-180.
6. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А.Швейцер. – М.: Музыка, 1965. – 725 с.

### Резюме

Уперше в українській музикознавчій думці детально розглядаються альтові соло-сонати П.Гіндемита в аспекті проблеми неокласицизму; наголошуються стилістичні риси, що кореспондують з поезикою бароко: елементи прихованого багатоголосся, відповідна штрихова палітра, терасоподібна динаміка, відкрита форма циклу.

**Ключові слова:** соло-сонати, виконавство, П.Хіндеміт.

### Summary

Based on analyzed solo sonatas P.Hindemita can say that was a German composer incited impressive psychological turning point in attitudes to the viola, which turns into a very wide range of opportunities, chamber ensemble and touring tool.

**Key words:** P.Hindemita, solo sonatas.

УДК 78.071.1(438)

*Л.В. Сидоренко*

## ІННОВАЦІЙНІСТЬ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ СИСТЕМИ ВИРАЗОВИХ ЗАСОБІВ У „ТРАНСЛЯЦІЇ VI” АНДЖЕЯ КЖАНОВСЬКОГО

У польській соціокультурній парадигмі музичний постмодернізм 1970-х років став періодом синтезу. На думку Б.Сюти, саме у цей хронологічний період „...склалася ситуація естетичної рівноваги між традиціями та інноваціями, експериментом та кітчем, реалізмом та „неостілями”; зростає поліфонізація свідомості, проголошено повернення до „нової простоти” [1; 46].

Переломним в історії Катовіцької композиторської школи виявився 1974 рік. В.Кіляр у симфонічній поемі „Krzesany” („Кресани”) задекларував власну мистецьку незалежність від диктату новітніх постсеріальних сонористичних тенденцій. Його „Krzesany” не вкладалися у жодну із цих стилістичних категорій: міцна опора на гуральський фольклор, чітка мелодична і тональна основа визначили початок „нової фольклорної хвилі” у польській музиці. Прем’єри у 1976 році відразу трьох славетних творів – Третьої симфонії „Piesni zalosne” („Скорботні пісні”) Г.Гурецького, симфонічної поеми „Koscielec, 1909” („Костелець, 1909”) В.Кіляра та Першого скрипкового концерту К.Пендерецького ознаменували народження „нового романтизму” у польській сучасній музиці та актуалізацію норм традиційного музичного мислення у синтезі з новітніми композиторськими техніками. Одночасно 1976 рік став стартом для нової генерації катовіцьких композиторів – так званого „покоління сталвовольського” (народженого у 50-х роках), яке дебютувало на фестивалі „Mlodzi Muzycy Mlodemu Miastu” / „Молоді Музиканти Молодому Місту” („ММММ”), сміливо проголосивши у своїй творчості стильові засади нового часу: А.Лясонь, Е.Кнапик та А.Кжановський.

А.Хлопецький, окреслюючи перспективи новітньої музики Шльонська, робить акцент на двох взаємодоповнюючих константах: консервативній та авангардовій, слушно зауважуючи, що для обидвох спільним знаменником виступає традиція – мистецька, культурна, духовна [5; 9]. Завдячуючи їй, еволюція Катовіцької композиторської школи призвела „...не до деструкції, а до постмодерного синтезу та щоразу самобутньої трансформації, контемпліяції *sacrum* та природи, редукції матеріалу, конденсації змісту, експонування „звукової барви” у її романтичному ідіомі” [3; 16]. А отже, поняття „традиції” у Катовіцькій композиторській школі має значення