УДК 78.441; 78.25
DOI: https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.81.105

Ярина Горбачевська

ШЛЯХИ РОЗВИТКУ ЖАНРУ СОНАТИ ДЛЯ АЛЬТА СОЛО ВПРОДОВЖ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX-ГО СТОЛІТТЯ (ПАНОРАМНИЙ ОГЛЯД)

Горбачевська Ярина Павлівна – пошукувач, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, м. Львів (Україна). E-mail: teodor576@gmail.com
ORCID 0000-0002-1975-3331

Шляхи розвитку жанру сонати для альта соло впродовж першої половини XX-го століття (панорамний огляд)

Статтю присвячено становленню жанру соло-сонати для альта в світовій музичній культурі першої половини XX ст.. В хронологічній послідовності окреслено його інспірацію (більше 40 композицій) у різних національних школах: П. Гіндеміт, Е. Бонке, Г. Рафаель, Л. Віншпертер, Ю. Вайсман, Й. Дріззелер (німецька); Е. Кршенек, Й. Давид, Е. Маркхль (австрійська); М. Соланж (французька); В. Бурхарт, В. Єсінгаус (швейцарська); Б. Франкл, Е. Лаченс (англійська); А. Удден, Г. Леерінк, В. Франкен (скандинавська); П. Борковець, Й. Шрайбер, Я. Дубрава, Ф. Сухий, Дж. Муха (чеська); Ш. Ємніц, Т. Серлі (угорська), П. Константінеску (румунська), Г. Літинський, Б. Асаф'єв (російська); Дж. Барроуз, Н. Казден, Р. Геб, Х. Девід (американська), Х. Карілло (мексиканська).

Альтова соло-соната з превалюючим екзистенційно-суб'єктивним спектром стала виразником реакцій митців на історичні виклики часу: відгуки-епітафії на трагічні події війни (Дубрава, Вайсман, Дріззелер, Маркхль); переслідування нацистами євреїв (Рафаель, Геб, Ємніц, Леерінк (Sonata Hebraïca); вимушену еміграцію (Гіндеміт, Кршенек, Серлі). Концептуалізм філософсько-медитативного осмислення проблематики крізь монологічний виклад монотембрального типу тяжіє до задіяння поліфонічного начала, пов'язаного з необахіанством (Гіндеміт, Кршенек, Давид, Віншпергер, Асаф'єв); інших неокласичних тенденцій (французьке середньовіччя Соланж, візантизм Константінеску, чеське бароко Шрайбера, мангаймський прекласицизм Сухого, німецька хоральність Дріззелера, італійський ренесанс Єсінхауса, античність Девіда). Зрощення сучасного мислення (Шенберг, Веберн, Стравинський, Барток та ін.) з розмаїтими

стильовими пріорітетами авторів дає оригінальні результати. Не оминає альтова соло-соната і урбаністичних елементів та джазу (Гіндеміт, Франкл, Барроуз, Казден), неофольклорних тенденцій: Борковець, Дубрава, Сухий - чеської; Ємніц, Серлі - угорської; Константінеску - румунської; Асаф'єв - російської автентики. У окремих випадках - це своєрідні міксти англійсько-індійського (Лаченс) чи шотландсько-чеського начал (Муха). Виявляючи риси різних художньо-стилевих напрямків, соло-соната стала адаптивною територією для впровадження нових експериментальних систем і технік (Гіндеміт, Карілло, Кршенек, Серлі), апробація яких відбувалася у етимологічно первинній монодичній якості тембрально-звукової парадигми альта. Відроджений у ХХ ст. даний жанр виказує багатство та оригінальність і композиторських вирішень, і мовно-стилістичне розмаїття, проектуючи шляхи розвитку в майбутнє, розкриваючи нові виразові та художні перспективи інструменту.

Ключові слова: *альт, жанр, соло-соната, необахіанство, неокласицизм, тембральна монодичність, екзистенційно-суб'єктивний вимір, монологічність.*

Постановка проблеми. У жанровій парадигматиці музики ХХ ст. щораз більшу увагу дослідників привертають монотембральні жанри, адже значне зацікавлення багатьох композиторів різних шкіл власне монодичними іманентними тембрально-акустичними барвами того чи іншого інструменту, виразово-технічні можливості яких не вичерпуються, а навпаки – демонструють неабияку художню перспективу – викликають появу бакатьох композицій саме у сольних жанрах. Одним з найменш вивчених у даній царині є альтова соло-соната, яку донедавна репрезентували лише кілька найбільш відомих творів у ХХ ст. А проте, з огляду на значне розширення фактологічної бази за рахунок інтернет-ресурсів, які уможливили доступ до численних бібліотек, нотозбірень, оцифрованих архівів [13], з появою нових сайтів професійного спрямування [25] чи особистих веб-сторінок і сайтів композиторів [22] тощо – відкривається набагато ширша і потужніша перспектива щодо відтворення реально існуючої картини функціонування музичного мистецтва загалом, в тім - і жанру альтової соло-сонати, яка лише у першій половині ХХ ст. репрезентована більш ніж сорока композиціями. Це дозволяє в хронологічній послідовності окреслити її інспірацію у різних національних школах, прослідкувати динаміку еволюції становлення, визначити художньо-образні та стильові

пріорітети, характерні для даного жанру. А ціла низка нововідкритих та маловідомих творів покликана до суттєвого збагачення та розширення альтового репертуару, тому й досі затребуваним і актуальним є наукове осмислення та дослідження шляхів розвитку та особливостей жанрової парадигматики альтової соло-сонати, на теренах якої існує ще чимало "білих плям".

Аналіз досліджень та публікацій. Не дивлячись на значне розширення поля наукових досліджень, появи нових та оновлення фундаментальних праць щодо альтової музики, досі мало вивченими та практично позбавленими, за невеликими винятками, аналітики є жанри для альта соло, які лише побіжно згадуються у науковій літературі (М. Рілі [27, 28], В. Понятовський [6], Ф. Цайрінгер [33] та ін.), в тім – і у сучасних українських дослідженнях альтового мистецтва Д. Гаврильця, А. Городецького [1], М. Карапінки [2]. Остання, зокрема, звертаючись до альтової соло-сонати, локалізується на творчості лише двох композиторів (сонатах П. Гіндеміта та сонаті-пісні А. Хачатуряна). Проте, лише у першій половині XX ст. виявлено більше 40 творів даного жанру у творчості композиторів різних національних шкіл, між якими - композиції таких видатних митців як Е. Кршенек [24] чи Б. Асаф'єв, сонаті останнього було присвячене єдине нещодавнє дослідження австралійської альтистки К. МакКей [23]. Основою ж для побудови хронологічно-еволютивної проекції розвитку жанру стали монографічні дослідження, що торкаються творчості митців західно- [3, 7, 9, 10, 12, 15, 17-21, 24, 32], східноєвропейського [4, 5, 11, 14, 16, 22, 23, 31], а також американського [8, 29] ареалів, які працювали у жанрі альтової соло-сонати.

Мета даної статті полягає у проведенні панорамного огляду становлення жанру сонати для альта соло з урахуванням численних нововідкритих творів та імен композиторів різних національних шкіл для встановлення провідних стилевих пріорітетів, а також у спостереженні над еволютивною динамікою розвитку даного жанру впродовж першої половини XX ст.

Виклад основного матеріалу. Сонати для соло альта – явище, яке зародилося і побутувало ще в епоху віол доби бароко, проте, з плином часу, в період класицизму та романтизму практично зникає з видноколу. З новою силою та інтенсивністю жанр сольної сонати починає щораз більше поширюватися в композиторській практиці у XX ст. Серед причин такої активності насамперед варто вказати

неокласичні тенденції, які ознаменували відродження багатьох жанрів минулих епох. Разом з тим, альтова соло-соната, отримавши численні прочитання композиторів - представників різних національних шкіл та мистецько-естетичних напрямків, виступила у різноманітних амплуа. І як перемодельована барокова соло-соната (пов'язана насамперед з відродженням та адаптацією досягнень барокової музики та творчості Й. С. Баха), і як спадкоємиця принципів сонатності доби класицизму, і як відгомін багатоликої романтичної сонатності, приходячи і до яскравих модерністичних авангардових інваріантів у даному жанрі.

Впродовж ХХ-го ст. можна виділити кілька періодів становлення і розвитку цього жанру у світовій музиці. Так, уперше в 20-30-ті роки до нього звертається Пауль Гіндеміт, адже в історію виконавства він увійшов насамперед як альтист (в 1930 р. він був визнаним одним з найкращих світових альтистів-віртуозів). Загалом у жанрі альтової сонати П. Гіндеміт створив декілька композицій, які поєднав у цикли: перший складається з Сонати для альта і фортепіано ор.11 №4 та соло Сонати ор.11 №5 (1919); другий цикл включає дві Сонати для альта соло ор.25 №1 (1922) і ор.31 № 4 (1923) та Сонату для альта і фортепіано ор.25 №4 (1922); третій цикл створений у американському турне напередодні еміграції поєднує Сонату для альта соло без опусу (1937) та Сонату для альта і фортепіано (1939). Отже, фактично, започатковуючи цей жанр у ХХ ст. європейської музики, композитор працює в ньому впродовж 20 років (1919-1939), а кожен з творів демонструє нові підходи та стилеві видозміни у творчості митця. Тонко і чутливо реагуючи на суспільні та культурні зміни в житті Європи, ці твори можна вважати своєрідним відображенням становлення хіндемітівського світогляду та відгуку на історичні колізії свого часу. А. Ейнштейн таким чином узагальнив стосунки Гіндеміта зі своєю аудиторією: "Він не бажає публічно експлуатувати свої почуття, і він тримає дві ноги на землі. Він просто пише музику, найкращу, яку вміє творити...І все-таки саме в чотирьох сонатах для сольного альта він є найбільш близьким до своєї сутності, яка є досить кричущою і, безумовно, інтелектуальною. Йому було 24 роки, коли він написав Сонату 1919 року, ор. 11 № 5, і саме в цьому році він відмовився від скрипки на користь альта" [17].

Так, першу соло-сонату П. Гіндеміт виконав у 1920 р. в австрійському містечку Фрідбурзі. В творі відчутні впливи Й. С. Баха, М. Регера, С. Франка і К. Дебюссі. Перша частина

“Lebhaft, aber nicht geeilt” являє собою чергування віртуозних фраз з постійно спотворюваною ритмікою; друга “Mäßig schnell, mit viel Wärme vortragen” (помірно, з великою теплотою) уподібнена до мініатюрної рапсодії з увагою до орнаментальних деталей; третя — доволі агресивне скерцо, що нагадує фантасмагоричну віолончельну сонату К. Дебюссі. Грандіозна пассакалія увінчує твір, формальна структура якого відповідає знаменитій Чаконі Й. С. Баха. Так, асимілюючи головні вектори стилевих спрямувань, дана соната стала візитівкою композитора, своєрідним маніфестом його художніх амбіцій. В даній сонаті Гіндемит розбиває структурні догми мелодичних рухів, адже ставить елементарні інтонації в складні метро-ритмічні умови, що виявляються у протиборстві ритму і метру, мелодичного рисунку і фразування. Прийоми вільної варіантної імпровізації (рапсодичність II ч.) та багатство поліфонічного варіювання у монодичній якості (IV ч.) розширюють принципи сольного викладу, відкриваючи нові шляхи для його розвитку.

П’ятичастинна Соната для альта соло ор.25 №1 (1922) асоціюється зі знаковим твором митця - знаменитою фортепіанною сюїтою “1922” ор. 26, де знайшла втілення естетика урбанізму та гротескна бравада [3]. На концерті в Кельні 18 березня 1922 р. Гіндеміт презентував свою другу сонату для альта без супроводу. Починаючи з 1919 р. - Гіндеміт - провідний молодий композитор Німеччини, який швидко проминув вплив експресіонізму і постав як лідер напрямку необароко, хоч був менш зайнятий красою та красномовством неокласики, а більше - ефективним та енергійним втіленням чисто музичних ідей у стилі так званої “нової об’єктивності (простоти)” (Neue Sachlichkeit). Ця тенденція виявляється одразу на початку Другої соло-сонати, яка починається вступом, де поєднується агресивна хоральна послідовність з темами задиристого юначого безжурного характеру, які переходить у “дуже свіжу і підтягнуту” (Sehr frisch und straff) частину. Естетична насолода, меланхолійна елегійність проймає дві наступні ліричні повільні частини — III і заключну V, але між ними, немов лютий вибух, який має ремарку “Скажений темп. Дикий. Краса тону - другорядна" (Rasendes Zeitmass. Wild. Tonschönheit ist Nebensache). Від початкового шумного ріжкового сигналу, що повторюється на бурдоні “c”, частина повністю проходить на уривистих звуках, які граються на шалєній швидкості, але організовані відповідно до постійно мінливих часових підписів: справді нестримного скерцо

машинного технократичного віку. І хоч в основі твору лежить прообраз старовинної танцювальної сюїти, та замість вишуканих танців - переважають сучасні шиммі, бостон, регтайм, елементи джазу. Метро-ритмічні експерименти, побудова форми від одного звуку, поєднання жорсткої регламентації зі стихійною навальністю, виказують можливості альта у новому, незвичному амплуа.

Дві сольні сонати 1937-го та 39-го рр. стали відгуком композитора на трагічно конфліктну ситуацію, яка склалася у Гіндеміта з нацистами, і позначені більш глибоким філософським строєм та увагою до поліфонічної техніки. Незважаючи на це, відчувається натяк на стиль фламенко в першій частині Сонати ор. 31 № 4, а моторошна самотність III ч. могла б стати ідеальним саундтреком для історії про привидів. Соната 1937 р. була написана в поїзді між Нью-Йорком і Чикаго і, мабуть, була виконана через кілька днів. Перші дві частини позначені неокласичною спрямованістю, а соната побудована переважно на різких контрастах світла і тіні. В останній Сонаті соло для альта 1939 р., Гіндеміт демонструє більшу заглибленість, філософський концептуалізм, структурний тип мислення, опертий на його власній тонально-ладовій системі, хоч автор не позбавляється ефектних концертно-епатажних віртуозних прийомів, однак, вочевидь — ця соната виявляє зрілий, сповнений гіркого життєвого досвіду, стиль, хоча композиторові було тоді лише 44 роки. Таким чином, закладені П. Гіндемітом і як альтистом, і як композитором основи та спроектовані шляхи розвитку сольної сонати для альта демонструють надзвичайно високу інтелектуальну та багатоманітну палітру щодо стилевих інваріантів на шляху її подальшого розвитку.

Монодична тенденція щодо експлуатації різних інструментів захопила різні національні композиторські школи. Особливо цікавою та експериментально- прогресивною в плані камералістики виступила і французька музика. Так, учениця Наді Буланже та Венсана д'Енді французька композиторка *Марсель Соланж* (1894 - 1970)[1] пише альтову соло-сонату ор. 43 у 1921 р., яку попереджує

[1] Марсель Солянж народилася в Перу у французькій родині гірничого інженера, а у віці 4-х років батьки повернулися в Париж. Блискучий теоретик і контрапунктист (очолювала кафедру теорії у Паризькій консерваторії до 60-х років), Соланж як композиторка працювала у сфері камерної (писала багато для арфи та вишуканих ансамблевих складів) і вокальної музики. Представниця французької школи, Соланж поєднала символістично-імпресіоністичні тенденції

ансамблева соната для альта і фортепіано 1919 р. написана в один рік з першою гіндемітівсько. Сонатою! Свіжість вишуканих гармоній, делікатна атмосферна манера письма, колористичні ефекти, вочевидь, віольні асоціації аристократичного тембрального звучання альта приваблювали композиторку, яка поєднувала символістично-імпресіоністичні тенденції з неокласичною лінією в равелівському дусі, втілюючи і поліфонічні пошуки Schola Cantorum de Paris, очолюваної д'Енді, адже була її палкою прихильнецею та послідовним адептом [20]. Таким чином Соната для соло альта (а твір М. Соланж користується незмінним успіхом) була зарепрезентована у оригінальній стилістичній манері пост-імпресіонізму.

Проте, представники німецької школи виявляють чи не найбільший інтерес до монодичної музики, натхненником відродження якої можна вважати одного з перших європейських необахіанців межі XIX-XX ст. М. Регера. Паралельно з П. Гіндемітом, у цьому ж, 1919 р. німецький композитор *Еміль Бонке* (1888–1928) створює цикл з трьох соло-сонат для скрипки, альта і віолончелі ор.13, в якій альтова соната значиться під №2. Зазначимо, що Е. Бонке був одружений на скрипальці Ліллі фон Мендельсон з родини видатного композитора Ф. Мендельсона, після якого вона успадкувала унікальну віолу 1699 р. лютьє Дж. Гранчіно. Очевидно, що соната творилася з думкою про цей інструмент. Однак, для твору Е. Бонке характерними були не стільки неокласичні як пізньоромантичні тенденції. Ще один німецький композитор, на стилістиці якого особливо позначилися впливи Й. Брамса і М. Регера – видатний органіст та автор церковної музики *Гюнтер Рафаель* (1903-1960) створив три сонати для альта-соло, перша з яких ор. 7 написана у 1924 р., дві наступні – у важкий період війни - 1940 та у 1946 р. (композитор був напівєвреєм і зазнав переслідувань від нацистів [15]).

У 30-ті роки з'являються несподівано оригінальні композиції у даному жанрі – це Три соло-сонати для двох альтів (1930), написані у оригінальній 13-ти тоновій системі (атональна композиція) мексиканського композитора *Хуліана Карілло* (1875–1965). Цей рік приносить соло-сонату для альта ор.42 німецького органіста *Лотара Віншерґера* (1885–1935) з виразною необахіанською лінією, а також

з неокласичною лінією в равелівському дусі, хоч виявила інтерес і до нових технік, зокрема, можна провести аналогії з А. Онеггером.

англійського композитора *Бенджаміна Франкла* (1906–1973) – автора кіномузики, в соло-сонаті для альта ор.7 якого відчуваються джазові та популярні елементи, а також захоплення новими урбаністично-авангардними пошуками [18].

Радянський композитор *Генріх Літинський* (1901–1985) - учень Р. Глієра у Московській консерваторії пише Сонату для соло-альта ор.12 у 1931 р., яка зазнала нищівної пролетарсько-більшовицької критики у статті А. Острєцова "Против формализма в музыке" [5], що клеймила молодого композитора, звинувачуючи його у симпатіях до І. Стравинського, нововіденців та інших модерністів, особливо ж у структуралізмі та інтелектуалізмі. Твір, непересічний і цікавий з багатьох оглядів, зник як буржуазний, залишаючись німувати аж до 1963 р. - його другої редакції. Тим часом Г. Літинський, намагаючись втілити ідеологічну модель побудови соціалістичної музики, переплітає химерним чином інтонації пролетарських пісень, поліфонічні принципи С. Танєєва і народно-пісенні інтонації різних народів СРСР, а принцип "поліфонічної композиції" згодом оформиться ним у струнку систему [4]. Невипадково даний твір, в якому автор намагається адаптувати фольклорні первістки у різноманітні поліфонічні форми, Літинський піддасть другій доволі суттєвій редакції, хоч праваріант цієї альтової соло-сонати може слугувати яскравим прикладом російського модернізму, який безцеремонно і жорстоко був придушений пролеткультівською ідеологією.

У цьому ж 1931 р. звертаються до даного жанру і два чеських композитори. Еклектичний стиль *Павла Борковця* (1894–1972) – учня Й. Сука єднав і риси неокласицизму, і новітні впливи І. Стравинського та С. Прокоф'єва [11]. Для його Сонати для альта соло ор.12 характерним є активне моторне начало та введення народно-пісенних елементів. Композитор і музикознавець *Йозеф Шрайбер* (1900–1981) у своїй сонаті-соло для альта 1931 р. експериментує з гармонією, хоч загалом вирішує твір в дусі романтичної лірики з задіянням яскравого народно-танцювального і пісенного начал.

Інтерес до жанру альтової сольної сонати набирає все більше обертів, притягаючи в свою орбіту і скандинавських композиторів: шведа *Аке Уддена* (1903–1987) [7] – Сонатіна для соло альта ор.3 (1933, друга редакція 1986) і датчанина *Ганса Леерінка* (1906–1964), який дав своєму твору програмну назву - "Sonata Hebraïca" (1937),

що стала відгуком на страшні поневіряння єврейського народу у часи нацизму. Звертаються до соло-сонати в 30-х роках і американські автори. Знаменитий джазмен і композитор *Джон Барроуз* (1913–1974) та автор мюзиклів і кіномузики *Нормен Казден* (1914–1980) - учень А. Копленда, збагачують альтові композиції новими мюзикловоджазовими інтерпретаціями. Натомість, ревна прихильниця 12-тонової системи А. Шенберга, англійська композиторка *Елізабет Лютієн або Лаченс*[1] (1906–1983) у 1938 р. представляє авангардову експериментальну соло-сонату для альта ор.5 № 4. [12]. Твір 27-літньої композиторки відзначається дуже оригінальним тематизмом – з одного боку це використання серіалізму, з іншого – замилування екзотичними індійськими ладами, що надає композиції специфічного звучання. Разом з тим – для Е. Ланчес притаманний і гострий експресіоністичний нерв та надзвичайно вивірена технічна прискіпливість і точність. Зрештою, найбільш характристичною ознакою Сонати стає поєднання східного колориту з модерною європейською технікою (з чим згодом експериментуватиме О. Мессіан).

Швейцарський композитор *Віллі Бурхарт* (1900–1955) - викладач теорії музики в Бернській та Цюріхській консерваторії – автор опер, ораторій, кантат та численних інструментальних жанрів від фортепіанних творів до симфоній, сповідував ідеї відродження старовинної музики [9]. Він вирішує свою соло-сонату для альта ор.59 у неокласичних межах, однак з елементами нових технік І. Стравинського, Б. Бартока, А. Шенберга.

Не менш цікавим є звернення до цього жанру і одного з яскравих російських прогресистів *Бориса Асаф'єва* (1900–1955). Його твір

[1] Е. Лаченс - донька відомого архітектора, в домі якого жив з 1911 р. Джідду Крішнамурті. Елізабет студіювала музику в Парижі, згодом їздила до Індії. Закінчила в Британії Королівський коледж музики. Другий чоловік – диригент і продюсер ВВС Е. Кларк, учень Шенберга. Головні пріорітети композиторки були визначені нею: Веберн, Дебюссі, Бетговен. Підтримувала дружні стосунки з І. Стравинським, Л. Далляпікколою, Г. Ейслєром, У. Уолтоном. Внесла в британську музику додекафрнію, але не приймала систему як догматичну. Активно працювала в сфері кіномузики (ігрове, документальне), особливо уславилась музикою до хорорів, за що отримала призвісько "королеви жахів", також її називали "Ліззі 12 тонів". Кантата Лаченс на слів А. Рембо принесла їй успіх, хоч музика композиторки важко сприймалася, і лише щойно починає активно відроджуватися.

позначений делікатною імпресіоністично-символістичною манерою, відрізняється тонким мелодизмом та наспівною лірикою, рівно ж філософською глибиною, сповнений монологічної речитативності, діалогічності. Соло-соната для альта Б. Асаф'єва написана у 1938 р. і є надзвичайно величним масштабним 4-частинним полотном: I. Allegro II. Aria: Adagio III. Scherzo: Allegro IV. Finale: Andante mosso. У роботі австралійської дослідниці і альтистки К. МакКей "Контекстуальне дослідження музичної форми Бориса Асаф'єва як процесу та застосування його концепцій до сонати для сольного альта" [23] вперше здійснено фундаментальний аналіз даної композиції у соціокультурному, політичному, науковому та інших аспектах, які стали вирішальними у долі композитора. Зауважимо, що 1938 рік – один з найбільш плодовитих[1], та попри увагу до великих жанрів, Б. Асаф'єв виявляє у цьому творі нелегкі роздуми, задіюючи і бахівські знаки (поліфонізована 4 частина), в більшій мірі кореспондуючи зі стилістикою Д.Шостаковича.

Новим періодом у розвитку жанру стає середина XX-го століття – 40-50-ті роки, які позначені важкими історичними колізіями – розгулом тоталітарних систем в Європі та Другою світою війною. Такі важкі стресові соціально-культурні катаклізми та часто неможливість зарадити здавалось би повсюдному хаосу викликали у митців потребу самозаглиблення, пошуків виходу та порятунку у глибоко екзистенційному просторі. Якнайкраще таким потребам відповідав альт та один з найвищих у камералістиці жанрів – соната. І саме альтова соло-соната стане однією з етимологічних філософсько-медитативних опор в жанровій парадигматиці сольної інструментальної музики середини XX ст.

Роджер Геб (1914-1997)- американський композитор єврейського походження, який починав кар'єру музиканта, граючи в джазових групах, але у 1938-39 роках їде в Париж, де вивчає композицію в Ecole Normale de Musique в Наді Буланже. Автор 7-ми симфоній, багатьох концертів та інших інструментальних творів, Р. Геб одним з перших творів після повернення з охопленої війною Європи створює альтову соло-сонату (1940), в якій у дуже

[1] У 1938 р. - за рік після закриття АСУМ, композитор активно працює в оперному та балетному жанрі (Опера «Алтинчеч» («Золотоволоса», 1938, не поставлена); 4 балети "Кавказький полонений "за Пушкіним, "Степан Разін" , "Ніч перед Різдвом" за М. Гоголем, "Радда і Лойко" за Горьким, 2 симфонії - "Пам'яті Лермонтова" , "З епохи селянських повстань".

дискретній формі відобразилися особливі психологічно-емоційні перебіги, пов'язані насамперед з трагічними сторінками долі єврейського народу у нацистській окупації. Від сонати віє високим пафосом трагізму та щемливим ліризмом, а стилістика перегукується з "високовольтним" музичним висловом Е. Корнґольда [8].

Ще один емігрантський твір даного жанру з'являється у США в творчості знаменитого австрійського додекафоніста чеського походження - *Ернста Кршенека* (1900-1991), який у 1938 році переїжджає на американський континент від переслідувань нацистів. Будучи зрілим та відомим композитором, який активно експериментував у царині атональності та серіалізму, адаптуючи новітні композиторські техніки, Е. Кршенек звертається до альтової соло-сонати у 1942 році. Так, Соната ор.92 №3 для альта соло демонструє багатство та технічну оригінальність автора, адже попри експресіоністичний дух та глибоко екзистенційний модус (вкотре солюючий альт стає найбільш оптимальним для монологічного, найсуб'єктивнішого висловлювання) цей твір можна вважати реакцією на складні виклики воєнної доби. Вперше твір було опубліковано в 1954 р. видавництвом Boelke-Bomart. Варто зазначити, що важкі незгоди і сам факт еміграції суттєво вплинули на композитора. Він дуже мало пише, а основним стилевим модусом стають духовно-релігійні константи, які виливаються у камерній музиці ("Плач пророка Єремії" для голосу і фортепіано (1942), маленький концерт для фортепіано і органу (1940), струнний квартет №7 ор. 96 (1943), а також скрипкові сонати). Починає ж Кршенек свою еміграційну творчість сюїтою для віолончелі соло ор.84 (1939), де звертається до адаптації бахівської символіки та стилістики, найбільше ж – релігійно-філософських констант. Так, альтова соло-соната 1942 року в четирьох частинах з одного боку є свідченням розширення послідовних методів атоналізму та додекафонії, з іншого боку – захоплення композитором творчістю Й. С. Баха пронизує сонату, особливо у четвертій частині - Чакона, данині знаменитій бахівській Партиті № 2 ре-мінор для скрипки соло (проте, зовсім іншій інтерпретації ніж у Гіндеміта). Цей гіпер-віртуозний твір Е. Кршенека і досі становить неабиякі технічно-виразові та мовно-стилістичні виклики для альтистів і може вважатися однією з верших сольного альтового репертуару [24].

Композитори Східної Європи, яка особливо зазнала лихоліть від військових подій, представляють цілу низку творів даного жанру.

Так, угорський композитор і музикознавець *Шандор Ємніц* (1890–1963)[1], в одному зі своїх найтрагічніших творів – альтовій соло-сонаті ор.46 1941 року, втілив попри драматизм і мужньо-вольове начало, оскільки був одним з яскравих борців-антифашистів [16].

Ще один композитор єврейського походження – представник румунської музики - *Пауль Констатінеску* (1909–1963) – учень Віденської консерваторії у Й. Маркса з композиції також звертається до цього жанру.. Визначальною стилевою рисою цього митця була опора на румунський фольклор, причому у автентичній манері, адже використовував оригінальні народні танці і пісні без жодної їх музичної обробки. Його композиції містять яскраві риси румунської музики, такі як характерність метро-ритміки, рубато, ладові особливості, що надавало його творчості індивідуальної життєвої сили, яка виявляла і нахил до меланхолійно-ліричного мелодизму, чим здобула собі велику популярність [13]. Його соло-соната для альта 1943 року має цікаву програмну назву - *Sonata bizantină, тобто – візантійська.* І це не дивно, адже іншим важливим джерелом натхнення для його композиторської діяльності була середньовічна візантійська музика та загалом традиційна церковна музика, що найяскравіше проявилося у хорових жанрах сакраментального призначення. Так, Констатнінеску вдалося виробити оригінальний індивідуальний стиль, який ліг в основу національної школи. Отже, Соната у візантійському стилі для альта соло 1940 року єднає в собі надзвичайно цікаві лінії – це церковна греко-візантійська традиція інтонем давніх наспівів у поєднанні з інтенсивним фольклорним началом. Модально-ладове мислення та нова тембральна трактовка альта у якості промовляючого молитву інструменту були, проте, абсолютно природніми щодо віольних можливостей інструменту.

Продовжують плідно працювати у жанрі соло-сонати для альта чеські композитори. Це вищезгаданий представник чесько-австрійської діаспори Е. Кршенек, а також *Ярослав Дубрава* (1909-1977) і словацький композитор з Брно *Франтішек Сухий* (1902-1977) . Останній пише свою соло-сонату для альта у тому ж що і Кршенек

[1] Ш.Ємніц закінчив Будапештську академію музики, згодом навчався в Лейпцизькій консерваторії у М. Регера і в Берліні у А. Шенберга (1911–15). Цікаво, що у 20-х роках він був диригентом у Чернівцях. Блискучий музикознавець, Ємніц зближається з видатним Т. Адорно. На стиль композитора вплинули Регер, Шенберг і Барток.

1942 році. Представник школи В. Новака, Ф. Сухий виявляв нахил до неоромантичних тенденцій, які пов'язувалися з неокласичними пошуками (зокрема, йому належить редакція численних творів давніх чеських майстів доби Середньовіччя та Ренесансу, а також реконструкція симфоній представників мангаймської школи). Дослідники творчості Ф. Сухого відзначають і доволі експансивну манеру висловлювання [31], що з повною силою виявилася в експресіоністично загостреній альтовій соло-сонаті ор.42. Ярослав Дубрава - чеський композитор, живописець і педагог, навчався в Празькій консерваторії у О. Єреміаша (сокурсника і близького друга В. Барвінського). Твори Я. Дубрави відзначаються похмурим колоритом, драматично загостреною музикою в пізньоромантичному стилі. Цей композитор зазнав важких утисків і від німецького, і від комуністичного режимів [14][1]. Будучи одним з найкращих чеських скрипалів, Я. Дубрава репрезентує велику низку творів для струнних інструментів, між якими Соната для альта соло (1945) посідає особливе місце. Сповнена пристаснтним сповідальним ліризмом, вона водночас пронизана тужливими народно-пісенними інтонаціями, особливу ж роль у цьому творі відіграють речитативно-монологічна промовистість та емоційна патетика. Так, альтова соло-соната у Я. Дубрави зберігає свою екзистенційно-сповідальну природу, разом з тим наповнюється ораторсько-декламаційним піднесеним стилем.

Ще одна незвична альтова соло-соната пов'язана з чеською музичною культурою того часу. *Джеральдіна Томсон-Муха* (1917–2012) була шотландською композиторкою, яка народилася і здобула освіту в Лондоні у Королівській музичній академії. Вона вийшла заміж за чеського письменника Іржі Муху, сина знаменитого художника Альфонса Мухи, а в 1945 році переїхала до Праги, де прожила більшу частину життя, заснувавши Фонд знаменитого

[1] Яскравим протестним твором щодо військових подій стала ораторія на тексти Яна Коменського "Послання" для солістів, мішаного та хлоп'ячого хору, оркестру та органу (1940). У період німецької окупації він написав експресіоністично-символістичний цикл пісень "Знати" і кантату "Балада про красиву смерть" на сл. Я. Чарека (1941), під впливом смерті його матері. Тематичні елементи цієї кантати зустрічаються у Сонаті для альта соло, написаній кількома роками пізніше. Музика Дубрави продовжує традиції чеської міжвоєнної генерації, зокрема, Й. Сука, В. Новака, Л. Виспалека та О. Єреміяша.

митця [1]. Дж. Муха у власній музиці прагнула поєднати свій особистий надзвичайно вишуканий романтичний дух із сучасними техніками середини XX-го століття. Першим "чеським" твором композиторки стала Соната для альта соло, в якій дивовижно переплелися у монодичному вислові делікатна жіночість і хореографічно-візуальна пластика з шотландськими і чеськими мотивами, які пронизували у неофольклорному ракурсі цей оригінальний твір, сповнений водночас хвилюючої емоційності та витонченого ліризму та звукопису.

У післявоєнні роки альтова соло-соната приваблює митців різних естетичних спрямувань та уподобань. Так, німецькі композитори *Юліус Вайсман* (1879–1950) та *Йоганес Дріззелер* (1921–1998) у даному жанрі немовби переосмислюють крізь монодичну природу альтового викладу пережиті емоції та стреси. Соната ор. 149 (1945) Ю. Вайсмана — фрайбургського композитора, ревного прихильника депресивного експресіонізму - був адептом творчості А. Стріндберґа, а водночас і великим шанувальником німецького бароко. До творів 1943-45 років належать композиція для фортепіано "Der Fugenbaum", цикл із 24 прелюдій та фуг, а також кантата "Der Wächterruf", де композитор описує жахливі події минулого десятиліття, зокрема, повну руйнацію рідного Фрайбурга у 1944 році [21]. Ці ж ідеї та образи пронизують і альтову соло-сонату. Будучи представником німецького пост-романтизму з відгомонами традицій Шумана, Брамса, Регера у синтезі з необахіанством, твір Вайсмана - вражаючий у своїй звуковій чуттєвості, яка, однак, відрізняється

[1] Джеральдіна Муха - дівчинка-вундеркінд писала з дитячих років та паралельно захоплювалася балетом. У своїх композиціях вона виявляла нахил до пост-романтичного стилю, але завдяки своїй глибокій любові до шотландської народної музики, яку вона часто цитувала у своїх творах, Д. Муха залишалася ближчою до Р. Вільямса та Б. Бартока, вплив яких безсумнівно забарвив композиторську манеру Мухи. Музика І. Стравинського також суттєво вплинула на формування власного стилю. Перша зустріч Мухи з чеською музикою відбулася незадовго до Другої світової війни, коли вона почула молоду композиторку Вітеславу Капралову, яка диригувала власною музикою на концерті в Лондоні (Капралова мала стати першою дружиною Іржі Мухи до її передчасної смерті у 1940 р.). Вона також захопилася творами Яначека та Мартіну, що звучали у Лондоні у спектаклях військових часів чеського емігранта В.Тауського. Прибувши до Праги, Муха сподівався взяти уроки у В. Новака, проте, перешкодила хвороба митця [22].

лаконічною сухістю та афористичною стислістю, що є незалежним та оригінальним внеском у музику ХХ-го століття.

Натомість Соната для альта соло ор.3 №1 1946 року Й. Дріззелера теж стає своєрідним суб'єктивним переосмисленням військових подій, безпосереднім учасником яких був композитор, воюючи на фронті. Це по-суті плач-елегія та важкі роздуми про трагізм долі людей, втягнутих у війну, єдиним виходом з якого композитор вбачає віру, яка вберегла його. Звідси, у цій Сонаті – численні хоральні епізоди та речитативно-молитовні мотиви. Не випадково Й. Дріззелер був ініціатором створення та відродження навчальних до науково-дослідних інституцій з вивчення церковної музики у Німеччині. Невдовзі автор репрезентує два ораторійні колоси - "Sinfonia Sacra" та "Reich", які принесли авторові великий успіх далеко за межами Німеччини, а у типі тематизму та загальному художньо-образному строї відчуваються яскраві аналогії власне з альтовою соло-сонатою 1946 року [19].

Подібні ідеї та образи пронизують твір австрійського композитора-поліфоніста та адепта церковної музики *Йогана Непомука Давида* (1895–1977), вихованця і соліста хору монастиря св. Флоріана Августинського, згодом учня Й. Маркса та Г. Адлєра у Віденській консерваторії, який близько товаришував з А. Шенбергом, М. Хауером, особливо з А. Веберном [1], невчасну смерть якого сприйняв дуже болюче [30]. Так, своєрідною епітафією за загиблими постає його Соната для альта соло ор. 31 № 3 1947 року, яка стала не лише в певному сенсі "документом епохи", але в дуже оригінальний спосіб лучила доволі традиціоналістичні елементи поліфонії з мінімалістичними пошуками при збереженні досить високого енергетичного тонусу романтичної напруги.

Ще один австрійський композитор звертається у цей час до жанру альтової сольної сонати – це *Еріх Маркхль* (1902–1980)[2] -

[1] Засновник знаменитого "Бах-хору" та ректор Ляйпцігської консерваторії у час війни, а після повного знищення міста у грудні 1943 року, став директором Зальцбургського Моцартеуму, згодом у Штудтгарді очолив консерваторію і продовжив справу А. Брукнера. Попри інспірацію церковної музики, Й. Н. Давид був палким популяризатором сучасних творів, йому належать численні хорові, органні, камерні та оркестрові композиції, а також ораторії.

[2] Випускник Віденського університету, музикознавець, який вивчав композицію у Ф. Шмідта і О. Зігла . Займав високі адміністративні пости у військовий час, за що потім піддався переслідуванням. Був виправданий, а згодом найвищим

автор численних різножанрових композицій, дослідженню творчості якого присвятив монографію близький друг Еріх Верба (довголітній акомпаніатор Ірі Маланюк). Він зазначає, що до сольної сонати для альта композитор звертається у важкі повоєнні часи депресії і безробіття 1946 – 1948 років, коли його діяльність була піддана несправедливій ревізії. Роздуми над змістом життя, філософський концептуалізм даного твору підкреслений немовби античною строгістю та високим естетичним смаком. Е. Верба так оцінює стилістику Е. Маркхля, який "цінує сувору артикуляцію незалежності щодо ідей творення штучних систем, тримаючись подалі від колективних тенденцій; він не є ані авангардистським, ані реакційним, ані стилістично жодним чином не виявляє інтуїтивної спонтанності ідей чи перевантаження оздобленнями, це, радше вияв стоїцизму та великої вишуканої простоти стилю, який залишається застереженням щодо багатьох сучасних особливостей сучасного музичного життя" [32]. Зазначимо, що творчість (понад 150 сценічних, симфонічних, хорових та інструментальних опусів) лауреата Великої австрійської Державної премії 1968 р. щойно відроджується, а художні вартості та вишукана мова сольної сонати для альта однозначно заслуговують на адаптацію цього твору майстрами альтового мистецтва [10].

Вальтер Єсінгхаус (1902–1966) швейцарський митець, народжений на батьківщині Н. Паганіні у Генуї в Італії, був одним з яскравих виконавців-скрипалів і належав до плеяди вундеркіндів першої половини XX ст. [26]. Як скрипаль студіював у Мілані, Лугано, а композиторську та диригентську освіту отримав у Базелі та Цюріху. Працюючи театральним диригентом у Німеччині (1921–25), оселився в Лугано. Він написав кілька опер, симфонічних полотен, серед яких найбільш відома "Symphonia horralis" і багато камерної музики, включаючи ряд творів для віоли д'амур, яку активно намагався повернути на виконавську арену. Захоплення старовинною музикою співвідносилося з тогочасними мистецькими пошуками, а особливою прихильністю цей композитор відносився до альта. Як зазначає Конрад Евальд, "сам скрипаль, написав кілька творів для альта (також для віоли д'амур), наприклад, "Sonatina festiva" для альта і фортепіано, а також Концерт для альта з оркестром ор. 37, 1936 р.. Йому належить велика кількість редакцій віольної

досягненням є створення "Musikverein für Steiermark" та заснування у Граці студії сучасної музики.

музики”[25]. У 1947 році з’являється сольна соната для альта, яка отримала програмну назву “Sonatina nostalgica”, в якій яскраво синтезуються лірико-піднесена експресивна співучість пост-пуччінієвського типу зі старовинними дискретними поліфонічного типу квазі-мадригальними мелодіями. Разом з тим — розгорнена широкозакроєна фактура твору виявляє дещо бузонієвські впливи “молодого класицизму”. І хоч В. Єсінгхаус належить до швейцарської композиторської плеяди — у більшій мірі в його музиці відчуваються впливи тогочасної італійської школи, наприклад, О. Респігі. Зазначимо, що в 1952 р. автор напише ще одну “Sonatina brevis” для сольного альта виразного неокласичного спрямування.

Однією з визначальних рис сольних жанрів для струнних інструментів, в тім і альта, є необахіанство. Проте, композитори ХХ ст. значно розширюють векторні зони співпраці з давньою музикою, яка виходить далеко за межі бароко, торкаючись різних давніх епох та стилів. Одним з таких творів може вважатися “Sonata all'antica” для альта соло 1947 р. американського композитора німецького походження *Ханса Теодора Девіда* (1902–1967), який емігрував з Європи до США у 1936 р. Попередньо композитор-музиколог захистив докторську дисертацію “Й. Шоберт – автор інструментальних сонат” в 1928 р., в якій докладно розглядаються принципи ранньої прекласичної сонатності. Так, у сольній альтовій сонаті автор поєднав загальні риси принципів ранньої сонатності мангаймської школи і намагання створення перспективи віддалених епох, зокрема, античної музики.

Дещо іншим, насиченим звукозображальними та імпресіоністично звукописними ефектами вирішена сольна альтова соната голандського композитора *Віма Франкена* (1922–2012), всесвітньо відомого виконавця та автора музики для карильйонів. Проте, В. Франкен писав опери, балети, оркестрові твори, камерну музику, фортепіанні та органні твори, хорову музику, пісні цикли, працював і у сфері кіно- та електронної музики. Цікаво, що у його ранньому творі — Сонаті для альта соло (1948), проявилися такі властиві для подальшої творчості риси як портретність, казковість, жанровість, які характеризують цю світлу та оптимістичну музику, яка намагається вийти з пост-воєнного синдрому.

Загалом у альтовій музиці, яка впродовж ХХ ст. репрезентувала велетенську множинність жанрових різновидів, є знакові, епохальні

композиції, значення яких часто стає доленосним загалом для мистецтва. До одного з таких відноситься останній твір Б. Бартока - Концерт для альта з оркестром. І учневі З. Кодая та Хубая — американському композитору угорського походження *Тібору Серлі* (1901–1978) належить честь порятунку, доопрацювання та оприлюднення цього шедевру [29] [1]. Автор величезної кількості творів різних жанрів, Т. Серлі присвятив альту кілька вагомих композицій: величний in memoriam "Rhapsody on Folk Songs Harmonized by Béla Bartók" для альта з оркестром (1946); дві композиції для альта соло - програмний твір "David of the White Rock" ("Давид на Білій Скелі") та "Sonata in Modus Lascivus" (1948), яка постає особливо інспіруючою в ході дослідження.

Будучи прогресивним митцем, Т. Серлі активно сприймав настанови З. Кодая, взоруючись і на стилістику Б. Бартока, переосмислюючи техніку та системи Стравінського, Мійо, Прокоф'єва, Воан Вільямса та ін.. Так, Серлі розробив власну систему, яку називав "енгармоністичною музичною мовою". У своїй книзі "Modus Lacscivus" (1975) він пропонує набір 82-х основних терцевих акордів та своєрідні способи оперування ними. Серлі назвав кілька своїх творів "in modus lascivus", включаючи сонати для скрипки, альта та фортепіано, "Concertino 3X3", де використовує власну композиційну систему. Фактично, цим твором хронологічно увінчується шлях розвитку альтової соло-сонати у першій половині XX ст., яка продемонструвала яскраву і багату картину в контексті альтової музики загалом та сольних жанрів зокрема (соло сюїт, варіацій, поліфонічних жанрів фантазій, пасакалій, чакон, фуг, програмних п'єс та ін.).

[1] Родина диригента і композитора Лайоша Серлі (батька композитора) емігрувала до США у 1905 р. Тібор Серлі повернувся в Угорщину в 1922 р. з метою навчання композиції у З. Кодая та скрипки у Хубая. Закінчивши Академію музики в Будапешті, повертається до США, де працює скрипалем і диригентом у провідних оркестрах (Цінціннаті, Філадельфії, оркестрі NBC). Після еміграції Бартока до США, між ними склалися дружні стосунки, тому Т. Серлі зміг завершити оркестровку 3-го концерту для фортепіано та Концерт для альта з оркестром після смерті Бартока, і зробив оркестрові транскрипції "Мікрокосмосу". Викладав композицію в Манхеттенській школі музики в Нью-Йорку, був відомим композитором, диригентом, аранжувальником, в тім у сфері мюзиклу і джазу. Загинув у автокатастрофі в Лондоні, а його смерть сколихнула американську угорську еміграцію.

Дане дослідження доводить, що монологічний тип музично-художнього мислення, який особливо актуалізується наприкінці XX ст., доволі активно формувався та репрезентував розкриття художнього потенціалу сольного звучання альта в одному з найцікавіших та найскладніших жанрів — сольної сонати. Межі статті не дозволяють розглядати інноваційні принципи формотворчих засад сонатності, втілені в численних опусах, хоч варто відзначити, що значне розширення меж жанру (від одно до 9-частинних композицій), а також сучасних принципів організації звукового матеріалу часто синтезуються з поліфонічним мисленням, а жанрова етимологія сольної сонатності попри колоритні та масштабні опуси, все ж тяжіє до філософсько-монологічного типу висловлювання, яке інспіруватиме відповідні формотворчі процеси та закономірності.

Висновки. Панорамний огляд шляхів розвитку жанру в світовій музичній культурі дозволив окреслити його інспірацію у першій половині XX ст. численними представниками різних національних шкіл не лише європейського континууму: німецька (П. Гіндеміт, Е. Бонке, Г. Рафаель, Л. Віншперґер, Ю. Вайсман, Й. Дріззелер), австрійська (Е. Кршенек, Й. Н. Давид, Е. Маркхль), французька (М. Соланж), швейцарська (В. Бурхарт, В. Єсінгаус), англійська (Б. Франкл, Е. Лаченс), скандинавська (А. Удден, Г. Леерінк, В. Франкен); східно-європейська: чеська (П. Борковець, Й. Шрайбер, Я. Дубрава, Ф. Сухий, Дж.Томсон-Муха), угорська (Ш. Ємніц, Т. Серлі), румунська (П. Константінеску), російська (Г. Літинський, Б. Асаф'єв); але й американського континентів (Дж. Барроуз, Н. Казден, Р. Геб, Х. Девід), в тім - таких екзотичних як мексиканська (Х. Карілло).

Будучи одним з найбільш яскравих виразників екзистенційно-суб'єктивного спектру у камерній музиці, альтова соло-соната стала виразником і ретранслятором реакцій митців на важкі історичні виклики часу, зокрема, переслідування нацистами (єврейська тема піднімається в сонатах 1944-46 рр. Г. Рафаеля, Р. Геба, Ш.Ємніца, П. Константінеску, "Sonata Hebraïca" Г. Леерінка), болючими відгуками-епітафіями на трагічні події війни (альтові соло-сонати Я. Дубрави, Ю. Вайсмана, Й. Дріззелера, Й. Н. Давида, Е. Маркхля). Нерідко до цього жанру мистці зверталися і у нелегкі еміграційні періоди (дві останні сонати П. Гіндеміта, сонати Е. Кршенека, Т. Серлі). Можливість філософсько-медитативного осмислення

проблематики найширшого спектру крізь монологічний одноосібний виклад монотембрального типу ґравітує до активного впровадження у соло-сонатність поліфонічного начала, пов'язаного з явищем необахіанства (перша соната П. Гіндеміта, сонати Е. Кршенека, Й. Н. Давида, Л. Віншпергера, Б. Асаф'єва, Ю. Вайсмана, Й. Дріззелєра), яке почасти трансформувалося крізь впливи М. Регера та неокласичними тенденціями загалом (французьке середньовіччя у М. Соланж, давні візантійські наспіви у П. Константінеску, чеський ренесанс у Й. Шрайбера, мангаймський прекласицизм у Ф. Сухого, німецький ренесанс у Й. Дріззелера, італійські мадригалісти у В. Єсінхауса, античність у Х. Девіда тощо). Варто зазначити, що у переважній більшості творів спостерігаємо зрощення абсолютно сучасного мислення (застосування досягнень та новацій нововідненської школи А. Шенберга, А. Веберна, І. Стравинського, Б. Бартока та ін.) з розмаїтими стильовими уподобаннями митців, синтез яких дає незвичайно оригінальні результати. Не оминає альтова соло-соната і сучасних урбаністичних елементів та джазу (П. Гіндеміт, Б. Франкл, Дж. Барроуз, Н. Казден), втілення яскравого народно-національного контенту (П. Борковець, Я. Дубрава, Ф. Сухий - чеського; Ш. Ємніц, Т. Серлі - угорського; П. Константінеску — румунського; Б. Асаф'єв - російського) або ж своєрідні міксти (англійсько-індійського у Е. Лаченс чи у шотландсько-чеського Дж. Томсон-Мухи).

Разом з тим даний жанр, виявляючи характерні риси найрізноманітніших художньо-стилевих напрямків доби модернізму, став територією для їх адаптації та впровадження експериментальних композиторських пошуків та втілення нових систем і технік (П. Гіндеміт, Х. Карілло, Е. Кршенек, Т. Серлі), апробація яких відбувалася на тембрально-звуковій парадигмі альта у його етимологічній первинній монодичній якості. Інтерес до цього жанру не вщухає і до сьогодення, а друга половина XX ст. принесла ще більш цікаві та оригінальні композиції у жанрі альтової сонати у творчості Ф. Донатоні, Б. Ціммермана, Г. Бацевич, Г. Дімітрова, А. Хачатуряна, Дж. Ліґеті, Б. Шеффера, Н. Сідєльнікова, Дж. Тер-Тетевосяна, С. Оганесяна, Г. фон Ейнема, М. Вайнберга, В. Бібіка, М. Кугеля, О. Щетинського, а також численної плеяди представників ізраїльської, латино-американської, австралійської та японської музики. Таким чином, фактично відроджений у XX ст. жанр сольної сонати для альта виказує багатство і оригінальність не лише

композиторських вирішень, а й мовно-стилістичне розмаїття, проектуючи шляхи його розвитку в майбутньому.

Література

1. Городецький А. Європейське альтове мистецтво першої половини XX століття: виконавська практика та композиторська творчість: дис. на здоб. наук. ступ. канд мист.: 17.00.03. Київ, 2019, 216 с.
2. Карапінка М. Альтова соло-соната XX ст. у національно-стильових та жанрових проекціях. *Молоде музикознавство: наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка.* Вип. 16. Львів: СПОЛОМ, 2007.С. 97–107.
3. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. Москва: Музыка.1974. 448 с.
4. Маклыгин А. Литинский и Леман: к проблеме обучения “национальных композиторов”. *Журнал Общества теории музыки.* Вып. 2016/3 (15). С. 30-36.
5. Острецов А. Против формализма в музыке (О творчестве Г. Литинского). *Вопросы творчества.* С. 7-26. URL: https://mus.academy/
6. Понятовский С. П. История альтового искусства. Москва: Музыка, 2007. 335 с.
7. Anders L. Åke Uddén. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 20 vols.* Stanley Sadie, London: Macmillan, 1980. P. 115.
8. Barkin E. Goeb Roger (John). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, 2001. P.337.
9. Bigler-Marscha I. Willy Burkhard. Zürich: Chronos, 2005. 305 s.
10. Boisits B. Marchl Erich *Oesteyrreichisches Musiklexikon. Online-Ausgabe,* Wien 2002; Druckausgabe: Band 3. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2004.
11. Buresova A. Pavel Bořkovec. Olomouc: Votobia, 1994. 299 s.
12. Harries M., Harries S. A pilgrim soul: the life and work of Elisabeth Lutyens. London: Joseph, 1989. 290 p.
13. Hârlav-Maistorovici S. Creaţia componistică a lui Paul Constaninescu. Catalog cronologic, Bucureşti: Editura Muzicală, 2015. URL: http://www.ucmr.org.ro/Texte/RV-7-2015-5-SandaMaistorovici-Opera-Componistica.pdf
14. Havlík J. Skladatel v sevření dvou totalit. *Akademie múzických umění*, Praha 2002. S. 117.
15. Herrmann M. Erkundungen zu Günter Raphael – Mensch und Komponist. Kamprad, Altenburg, 2010. 184 s.
16. Gyula C. Sándor Jemnitz. *Contemporary Hungarian Composers*, 4th Edition, Budapest, Editio Musica, 1979. P. 80–81.
17. Einstein A. Paul Hindemith. Modern Music. Berlin, 1927. S. 21.
18. Kennaway E. Benjamin Frankel. *Musical Times*. February, 1992. P. 69-70.
19. Kiefer M. Johannes Driessler – Leben und Werk. Mainz, 2002. 291 s.

20. Landormy P. Marcelle Soulage. *La Musique française: Après Debussy (in French)*. Paris: Gallimard. 1943. P. 301–302.
21. Julius Weismann. *MGG, Personenteil.* Bd. 17. Kassl, 2007. S. 717–718.
22. Geraldine Mucha. URL:http://geraldinemucha.org/
23. MacKay K. A contextual study of Boris Asafiev's Musical form as a process and application of concepts to his Sonata for solo viola. Dissertation. Australian National Academy of Music. Cowan University, 2015. 125 p.
24. Maurer-Zenck C. Ernst Krenek – ein Komponist im Exil Lafite. Wien, 1980. 347 s.
25. Music4viola. URL:https://music4viola.info/
26. Poli W. Walter Jesinghaus. Bologna, 1929. 97 p.
27. Riley M. The history of the viola, Vol. 2. Michigan: Printed by Braun-Brumfield, Ann Arbor, 1991. 454 p.
28. Riley M. The history of the viola. Michigan: Vol. 1. Braun-Brymfield, Ann Arbor, 1993. 396 p.
29. Serly T. A Belated Account of the Reconstruction of a 20-th century Masterpiece. *College Music Symposium.* Vol. 15. 1975. P. 7 –25.
30. Stuckenschmidt H. Johann Nepomuk David. Betrachtungen zu seinem Werk. Mit einem Lebensabriß von Helmut von Hase und einem Werkverzeichnis. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1965. 68 s.
31. Trojan J. Suchý František. URL: https://doi.org/10.1093/gmo
32. Verba E. Marchl Erich. *Eigencharakterisierung Goertz, Österreichische Komponisten der Gegenwart*. Dob 1979. S.62.
33. Zeyringer Fr. Literatur filr Viola. Kassel, 1963. 220 p.

References

1. Gorodeczkyj, A. (2019) Yevropejske altove mystecztvo pershoyi polovyny XX stolittya: vykonavska praktyka ta kompozytorska tvorchist. Dys. na zdob. nauk. stup. kand myst.: 17.00.03. Kyiv. 216 s.
2. Karapinka, M. (2007) Altova solo-sonata XX st. u nacionalno-stylovyh ta zhanrovyh proekciyax. *Molode muzykoznavstvo: naukovi zbirky Lvivskoyi nacionalnoyi muzychnoyi akademiyi imeni M. V. Lysenka*. Vyp. 16. Lviv: SPOLOM. S. 97–107.
3. Levaya, T., Leont`eva, O. (1974) Paul Hindemit. Zhyzn i tvorchestvo. Moskva: Muzyka. 448 s.
4. Maklygin, A. (2016) Litinskyj i Leman: k probleme obucheniya «nacionalnyh kompozytorov». *Zhurnal Obshhestva teoryi` muzyky*. Vyp. 2016/3 (15). S. 30-36.
5. Ostreczov, A. (1933) Protiv formalizma v muzyke (O tvorchestve G. Litinskogo). *Voprosy tvorchestva*. S. 7-26 URL: https://mus.academy/storage/magazine/articles/
6. Ponyatovskyj, S. (2007) Istoriya al`tovogo iskusstva. Moskva: Muzyka, 335 s.
7. Anders, L. (1980) Åke Uddén. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols. Stanley Sadie, London: Macmillan. P. 115.

8. Barkin, E. (2001) Goeb Roger (John). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan Publishers*. P.337.
9. Bigler-Marscha, I. (2005) Willy Burkhard. Zürich: Chronos. 305 s.
10. Boisits, B. (2002) Marchl Erich *Oesteyrreichisches Musiklexikon. Online-Ausgabe,* Wien; Druckausgabe: Band 3, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien, 2004.
11. Buresova, A. (1994) Pavel Bořkovec. Olomouc: Votobia. 299 s.
12. Harries, M., Harries, S. (1989) A pilgrim soul: the life and work of Elisabeth Lutyens. London: Joseph. 290 p.
13. Hârlav-Maistorovici, S. (2015) Creaţia componistică a lui Paul Constaninescu. Catalog cronologic, Bucureşti: Editura Muzicală. URL: http://www.ucmr.org.ro/Texte/RV-7-2015-5-SandaMaistorovici-Opera-Componistica.pdf
14. Havlík, J. (2002) Skladatel v sevření dvou totalit. *Akademie múzických umění*, Praha. S. 117.
15. Herrmann, M. (2010) Erkundungen zu Günter Raphael – Mensch und Komponist. Kamprad, Altenburg. 184 s.
16. Gyula, C. (1979) Sándor Jemnitz. *Contemporary Hungarian Composers*, 4th Edition, Budapest, Editio Musica. P. 80–81.
17. Einstein, A. (1927) Paul Hindemith. Modern Music. Berlin. S. 21.
18. Kennaway, E. (1992) Benjamin Frankel. *Musical Times*. February. P. 69-70.
19. Kiefer, M. (2002) Johannes Driessler – Leben und Werk. Mainz. 291 s.
20. Landormy, P. (1943) Marcelle Soulage. *La Musique française: Après Debussy (in French)*. Paris: Gallimard. P. 301–302.
21. Julius Weismann. (2007) *MGG, Personenteil*. Bd. 17, Kassel. S. 717–718.
22. Geraldine Mucha. URL:http://geraldinemucha.org/
23. MacKay, K. (2015) A contextual study of Boris Asafiev's Musical form as a process and application of concepts to his Sonata for solo viola. Dissertation. Australian National Academy of Music. Cowan University. 125 p.
24. Maurer-Zenck, C. (1980) Ernst Krenek – ein Komponist im Exil Lafite. Wien. 347 s.
25. Music4viola. URL:https://music4viola.info/
26. Poli, W. (1929) Walter Jesinghaus. Bologna. 97 p.
27. Riley, M. (1991) The history of the viola. Vol. 2. Michigan: Printed by Braun-Brumfield, Ann Arbor. 454 p.
28. Riley, M. (1993) The history of the viola. Michigan: Vol. 1. Braun-Brymfield, Ann Arbor. 396 p.
29. Serly, T. (1975) A Belated Account of the Reconstruction of a 20-th century Masterpiece. *College Music Symposium.* Vol. 15. P. 7 –25.
30. Stuckenschmidt, H. (1965) Johann Nepomuk David. Betrachtungen zu seinem Werk. Mit einem Lebensabriß. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. 68 s.
31. Trojan, J. Suchý František. URL: https://doi.org/10.1093/gmo
32. Verba, E. (1979) Marchl Erich. *Eigencharakterisierung Goertz, Österreichische Komponisten der Gegenwart*. Dob. S. 62.

33. Zeyringer, Fr. (1963) Literatur filr Viola. Kassel. 220 p.

Yaryna Gorbachevska - Postgraduate Student, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). Email: teodor576@gmail.com
ORCID 0000-0002-1975-3331

Ways of development of the sonata genre for viola solo during the first half of the twentieth century (panoramic view)

The article is devoted to the formation of the genre of solo sonata for viola in the world musical culture of the first half of the twentieth century. In chronological order its inspiration (more than 40 compositions) in different national schools is outlined: P. Hindemith, E. Bonke, G. Raphael, L. Winsperger, J. Weissman, J. Drizzeler (German); E. Kršenek, J. David, E. Markhl (Austrian); M. Solange (French); W. Burhart, W. Essinghaus (Swiss); B. Frankl, E. Lachens (English); A. Udden, G. Leerink, W. Franken (Scandinavian); P. Borkovets, J. Schreiber, J. Dubrava, F. Sukhy, J. Mukha (Czech), S. Yemnitz, T. Serly (Hungarian), P. Constantinescu (Romanian), G. Litynsky, B. Asafyev (Russian); J. Barrows, N. Kazden, R. Geb, H. David (American), H. Carillo (Mexican).

The alto solo sonata with the prevailing existential-subjective spectrum became an expression of the artists 'reactions to the historical challenges of the time: epitaph responses to the tragic events of the war (Dubrava, Weissman, Drizzeler, Markhl); Nazi persecution of Jews (Raphael, Geb, Yemnitz, Leerink (Sonata Hebraïca); forced emigration (Hindemith, Kršenek, Serly). Conceptualism of philosophical and meditative comprehension of the problem through a monologue presentation of the monothembral type gravitates to the use of a polyphonic principle associated with neo-Bachianism (Hindemith, Kršenek, David, Vinsperger, Asaf'ev) other neoclassical tendencies (French Middle Ages Solange, Byzantinism of Constantinescu, Czech Baroque of Schreiber, Mannheim preclassicism of Sukhyi, German choralism of Drizzeler, Italian Renaissance of Yesinhaus, antiquity of David). The merging of modern thinking (Schoenberg, Webern, Stravinsky, Bartok, etc.) with the various stylistic priorities of the authors gives original results. The alto solo sonata and urban elements and jazz (Hindemith, Frankl, Burroughs, Kazden), neo-folklore tendencies are not missed: Borkovets, Dubrava, Sukhyi - Czech; Yemnitz, Serly - Hungarian; Constantinescu - Romanian; Asafyev - Russian authenticity. In some cases, they are a kind of mix of Anglo-Indian (Lachens) or Scottish-Czech origins (Mucha). Revealing the features of different artistic and stylistic trends, the solo sonata became an adaptive territory for the introduction of new

experimental systems and techniques (Hindemith, Carillo, Kršenek, Serly), which were tested in the etymologically primary monodic quality of the timbre-sound paradigm. Revived in the twentieth century. this genre shows the richness and originality of both compositional solutions and linguistic and stylistic diversity, designing ways of development into the future, revealing new expressive and artistic perspectives of the instrument.

***Key words**: viola, genre, solo sonata, neo-Bachianism, neoclassicism, timbre monodicity, existential-subjective dimension, monologue.*

Стаття поступила до редакції 03.12.2019, прийнята до друку 03.01.2020.

УДК 78.2У; 78.6У
DOI: https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.105.122

Любава Сидоренко

НЕОРОМАНТИЗМ ТА НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ ЯК ПРОВІДНІ СТИЛЬОВІ ВЕКТОРИ ПОСТМОДЕРНОЇ ПАРАДИГМИ

Сидоренко Любава Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, професор, Національна академія сухопутних військ імені Гетьма П. Сагайдачного, Львів (Україна). E-mail: lubawamus@gmail.com
ORCID 0000-0002-4626-7152

Неоромантизм та неофольклоризм як провідні стильові вектори постмодерної парадигми

У статті послідовно актуалізується та здійснюється констатація нової інтерпретації романтичної конфліктності крізь призму багатовимірності співставлення втілення ідеї внутрішнього світу особистості. Визначається, що на сучасному етапі неоромантизм здебільшого повторює історичний шлях автентичного романтизму, а новітня інтерпретація фольклорних витоків досягається за допомогою свідомої модернізації.

У статті застосовано методологію та методику системного дослідження, що поєднують когнітивний та аналітичний методи, актуалізовані у процесі дослідження постмодерної неостилістики. Загальнотеоретичну базу, необхідну для дослідження окресленого кола проблем, становлять праці з мистецтвознавства, культурології, історії та теорії музики. Наукова новизна статті полягає у тому, що вперше конкретизується естетичний зміст понять «неоромантизм» та