

УДК 78.07:780.6
DOI 10.32782/2310-0583-2023-51-07

ВІОЛЬ Д'АМУР В ТВОРЧОСТІ ПАУЛЯ ГІНДЕМІТА: ВІДКРИТТЯ ІНСТРУМЕНТУ В УМОВАХ МОДЕРНІСТСЬКОЇ ЕСТЕТИКИ (НА МАТЕРІАЛІ KAMMERMUSIK OP. 46, № 1 І KLEIN SONATA OP. 25, № 2)

Дар'я Ткаченко – аспірантка кафедри історії та теорії виконавства, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
<https://orcid.org/0009-0007-4055-5907>

У статті досліджено особливості сприйняття віолі д'амур видатним німецьким композитором ХХ століття Паулем Гіндемітом. Відзначено суттєву зацікавленість з боку митця старовинним жанрами і формами, переосмислення яких в дусі неокласичної естетики сформувало як індивідуальний стиль композитора в цілому, так і характер більшості його інструментальних опусів зокрема. Особливо вказано на поліфонічний аспект як основну властивість гіндемітівської фактури у інструментальній творчості.

Досліджено згадки про віоль д'амур у науковій і творчій практиці П. Гіндеміта і загалом у біографічному контексті. Перераховано найбільш знакові події: створення індивідуальної репліки віолі д'амур Ойгеном Шпренгером, дослідження барокових творів з наявністю сольної партії цього інструменту, присвячені йому есе і лекції. Доведено факт системного інтересу П. Гіндеміта до можливостей віолі д'амур, що дозволяє так само розглядати його як складову композиторських експериментів зі старовинною музикою.

Проаналізовано стилістику двох опусів П. Гіндеміта за участю цього інструменту як сольного – «Kammermusik № 6» (op. 46 № 1), Klein Sonata (op. 25, №2). Встановлено жанрово-стильові особливості обох творів, які поєднують барокові жанри на різних рівнях цілісності (прелюдія, fuga, соната, остинатні варіації, концертна форма) та особливості гармонічної мови, що відбиває неокласичну естетику митця у 1920-ті роки та пізніше. Підкреслено особливості інструментальної партії віолі д'амур, у мелодії якої поєднується віртуозне начало, мотивна робота і ладогармонічна мова згідно переосмисленої тональності, що складало сутність ладової системи П. Гіндеміта.

Зроблено висновок, що інтерес композитора до віолі д'амур також слід розглядати як частину зацікавленості старовинною бароковою музикою.

Ключові слова: Пауль Гіндеміт, віоль д'амур, поліфонія, неокласицизм, старовинна музика, жанр, бароко.

Вступ. Творчий спадок одного з видатних класиків музики ХХ століття Пауля Гіндеміта містить у собі більш ніж вісімдесят інструментальних камерних та концертних творів. У двох з них – «Kleine Sonate» (op. 25 № 2, 1922 р.н) і «Kammermusik №6» (op. 46/16, 1927 р.н) – композитор використовує віоль д'амур як сольний інструмент. Звернення до цього інструменту свідчить про факт зацікавленості з боку Пауля Гіндеміта до старовинної музики, зокрема і до її інструментарію. Про даний інтерес згадували і деякі дослідники творчості композитора (зокрема Й. Буйє [4]). Також про нього свідчить і факт видання у 1937 році авторського есе, присвяченого віолі д'амур, у якому охарактеризовано конструкцію інструменту, описано історію створення, охарактеризовані періоди розвитку, віртуозні можливості та обмеження, нотний репертуар цього інструменту та можливі причини його забуття у ХІХ столітті. Фундаментальність поставлених у згаданому есе питань дозволяє оцінити його, як важливу, присвячену віолі д'амур органологічну працю.

Тим не менш, у дослідженні ролі старовинного інструментарію у життєтворчості П. Гіндеміта, на наш погляд, існують певні «білі плями». З одного

боку, як у західному, так і в українському музикознавстві постає і творчість композитора регулярно привертають увагу науковців. Так, у монографіях Д. Ноймейєра [6], Д. Склтона [8, 9]; у статтях і дисертації Н. Гнатів [1, 2], статті А. Городецького [3] – охоплено комплекс теоретичних питань. Зокрема життєтворчість П. Гіндеміта (Д. Ноймейєр, Д. Склтон), особливості його тематичної роботи у світлі естетики неокласицизму та «Нової об'єктивності» (статті та дисертація Н. Гнатів), особливості індивідуального стилю на прикладі «Kammermusik № 5» (А. Городецький).

Водночас у згаданих працях, за виключенням монографії Д. Склтона, досить побіжно згадано про віоль д'амур у творчості композитора, так само як і про стилістику написаних для неї творів. Між тим, з огляду на наведені вище факти, інтерес до інструменту був важливою сторінкою біографії Пауля Гіндеміта, без урахування якого не можна говорити про індивідуальний стиль композитора і його естетичні пріоритети. Тож керуючись наведеними роздумами і фактами, **мету пропонованої статті** можна сформулювати наступним чином – дослідити місце віолі д'амур у житті та творчості композитора і особливості

сприйняття ним віолі д'амур у композиторській практиці, на прикладі мелодики і форми творів (соната і «Kammermusik № 6»).

Завдання дослідження. Тож на підставі заявленої мети можна сформулювати наступні завдання: дослідити напрямки зацікавленості старовинною музикою з боку П. Гіндеміта, охарактеризувати місце в них віолі д'амур у них; дослідити історію створення «Kammermusik №6» (ор. 46, № 1) та сонати ор. 25 № 2; проаналізувати стильові особливості партії віолі д'амур у контексті художньої цілісності обох творів.

Матеріал і методи дослідження. Матеріалом дослідження є ноти творів *Kleine Sonata* ор. 25 № 2 для віолі д'амур і фортепіано і «Kammermusik №6» для віолі д'амур та 13 інструментів, а також – аудіозаписи творів у виконанні Гюнтера Теффеля [5]. У дослідженні спираємося на структурний та системний методи, для визначення місця віолі д'амур у композиторській і виконавській практиці П. Гіндеміта та аналізу жанрово-стильових особливостей творів.

Виклад основного матеріалу статті. Дослідники життєтворчості Пауля Гіндеміта (Д. Скелтон, Н. Гнатів, А. Городецький) відзначають, що період становлення індивідуального стилю композитора припав на 1920-ті роки. Саме тоді П. Гіндеміт, шукаючи шляхи оновлення музичної мови, звернувся до старовинної музики.

Одним з напрямків такої зацікавленості є поліфонія. Як зазначає київський дослідник А. Городецький, «Одним із найважливіших фактурно-композиційних елементів серії “Kammermusik”, як і взагалі творчості П. Гіндеміта, є поліфонія. Це надзвичайно зближувало його з І. С. Бахом. Саме вона стала однією з причин складності його композиторської мови. П. Гіндеміт у побудові музичної форми є своєрідним архітектором, для якого поліфонія була основним методом будівництва» [3, с. 77]. Поліфонічне начало переважає у питомій частині музики П. Гіндеміта, починаючи від фортепіанного «*Ludus tonalis*», і закінчуючи серією творів з заголовком «Kammermusik», які композитор писав у період між 1922 та 1927 роками.

Іншим напрямком зацікавленості старовинною музикою є барокові жанри і форми. Цикл «*Ludus tonalis*», написаний у зрілий період творчості композитора, по суті переосмислює клавірні прелюдію і фугу; «Kammermusik № 5», як зазначав у згаданій вище статті А. Городецький, є переосмисленням *concerto-grosso*, а – приміром – написаний у 1923 році «*Klaviermusik mit Orchester*» ор. 29 наслідує барокову модель інструментального концерту. Також прикладом переосмислення барокових жанрів є і твори для віолі д'амур, що аналізуються в даній статті.

Нарешті – третім об'єктом інтересу композитора, у контексті старовинної музики, є її інстру-

ментарій. Саме в цьому розрізі варто розглядати і характер його відношень з віолі д'амур та написаними для неї творами. Відомо, що Пауль Гіндеміт був блискучим виконавцем на альті та скрипці; також, упродовж творчої кар'єри, він опанував ще кілька інструментів, зокрема і такі рідкісні, як фідель (старовинна скрипка) та басон. Але у 1920-ті роки він особливо захопився віолі д'амур. У листі Еммі Роннефельдт (вересень 1922) Гіндеміт дає оцінку даному інструменту: «...я знайшов нове заняття: граю на віолі д'амур, чудовому інструменті, який був зовсім забутий, і для якого написано зовсім небагато музики. Найпрекрасніший тембр, який ви тільки можете собі уявити, невимовно солодкий і м'який. Грати на цьому інструменті складно, але я граю на віолі д'амур з великим ентузіазмом і на загальне задоволення...» [8, с. 66].

З наведеного Д. Скелтоном епістолярного свідчення можна зробити висновок про зачарованість цим інструментом з боку П. Гіндеміта. Про неї також писав і американський дослідник Йоганн Буйє, який відзначав захопленість Паулем Гіндемітом грою на віолі-д'амур у 1920-ті роки і подальше спонукування ним власних учнів до глибшого вивчення старовинних музичних інструментів під час викладацької кар'єри у берлінській Вищій школі музики (1927–1937) [4, с. 17]. І хоча пізніше, вже під час перебування у США, композитор їх у власній композиторській практиці не використовував, його учні «гнали старовинну музику на старовинних інструментах у Нью-Гейвені, Кембриджі та Нью-Йорку» [4, с. 17].

Підтвердженням цієї захопленості є і той факт, що у 1926 році скрипковий майстер Ойген Шпренгер виготовив спеціально для нього віолу д'амур. Із сьогоденної точки зору інструмент є сучасною імітацією барокової *viola d'amore* і унікальний тим, що на ньому зображено не звичайну голову амура чи ангела, а голову дружини Гіндеміта Гертруди (рис. 1).



Рис. 1. Гриф віолі д'амур О. Шпренгера

Біографи також відзначають, що П. Гіндеміт також цікавився оригінальними творами XVIII століття для віоля д'амур, зробив власні розшифровки та аранжування basso continuo у партитурах кількох з них. Протягом багатьох років він вивчав твори для віоли д'амур Бібера, Аріості, Пецольда, Руста, Вівальді, Стаміца та інших композиторів; відомо, що він виконував партію віоля д'амур у бахівських «Страстях за Іоаном». Певним результатом, що узагальнив його наукові і виконавські пошуки, стала поява у 1937 році присвяченого інструменту есе. Також у 1939 році він прочитав лекцію про віоля д'амур у Кремоні.

Камерна музика для Пауля Гіндеміта була тією сферою, в якій зароджувалися та формувалися основні риси його композиторського стилю. Використовуючи практично всю партитуру симфонічного оркестру в камерних сонатах, композитор прагнув розкрити специфіку кожного інструменту, його художні та технічні можливості. У 1920-ті роки саме в камерній музиці він використав віоля д'амур як сольний інструмент. Йдеться про два твори великої форми – «Klein sonata» (op. 25, № 2) і «Kammermusik № 6» (op. 46, № 1).

Сонату було завершено у 1923 році. Вона стала одним з перших камерно-інструментальних творів Пауля Гіндеміта, до того ж є зразком

експериментів композитора з формою і жанром. В розрізі останнього йдеться про поліфонізацію на жанровому і фактурному рівнях. Так, твір відкривається доволі-таки класичною фугою з подвійною експозицією. Форму і жанр другої частини можна визначити як інструментальну арію (водночас вона є повільним та ліричним центром циклу), нарешті фінал містить у собі елементи рондо і токати. Розглянемо детальніше стилеві особливості твору.

Перша частина відкривається проведенням теми фуґи у партії фортепіано. Використовуючи барочний автентичний інструмент як солуючий, Гіндеміт відтворює стилістику барокової теми, що складається з ядра та розгортання. Серед її особливостей відзначимо надзвичайно вишукану ритміку, умовну діатонічність (тональність ре-мінор) і артикуляційні особливості, зокрема поєднання артикуляційних ліг, стакато й акцентів на сильних долях (приклад 1).

Перша експозиція має обсяг у десять тактів, вона має доволі стандартну побудову з проведенням теми у трьох голосах, протискаладними, на основі мотивів теми. У 11 такті вступає віоля д'амур, яка проводить варіант теми з подвійними нотами. У цей час партія фортепіано виконує роль як гармонічної підтримки, так і поліфоніч-

Mabig schnell. Luftig

Приклад 1. Соната для віоля д'амур та ф-но op. 25 № 2 (1923). ч. 1. Фуґа (1-9 тт.)

sul D

Приклад 2. П. Гіндеміт. Соната для віоля д'амур (1923). ч. 2., основна тема (1-6 тт.)

ної; зокрема відмітимо початок канонічної імітації у 12 такті.

Інтермедії та розробка будуються на секвенціях, піддаючись мотивному розвитку. Композитор застосовує подвоєння голосів, – в партії фортепіано в октаву, у віоль д'амур – у кварту. Реприза динамізована, тема в ній звучить чотири рази. У цьому циклі дана частина проявляє себе як вступна до двох наступних (приклад 2).

Розпочинається частина з викладу основної теми на струні D. Вона являє собою повільну і пластичну мелодію, з досить похмурим образно-емоційним станом. Вона звучить соло у партії віоль д'амур і замовкає у сьомому такті, поступаючись темі фортепіано, що має акордовий склад фактури і складноладову організацію гармонічної вертикалі. У подальшому розвитку між обома учасниками встановлюється певний діалог, в якій партія фортепіано не виходить за межі акордово-хорального складу, у той час як мелодія віоль д'амур побудовано з гармонічних та мелодичних фігурацій (зокрема в цьому контексті відзначимо матеріал 14-16 тт. і надалі, до кінця першого розділу).

Від ремарки *Ein wenig bewegter* у 32 такті характер фактури змінюється. У партії фортепіано спостерігається остинатна акордова фігура з синкопованим ритмом (що може бути віддзеркаленням "джазових" експериментів П. Гіндеміта), а мелодія віоль д'амур втрачає свою гнучкість, орнаментованість і немовби підпорядковується остинату. Подальший розвиток відрізняється поступовим загостренням: на звуковому, динамічному і образно-драматургічному рівнях. Особливо це помітно після сорокового такту, коли у партії фортепіано руйнується остинату, натомість в унісон програється фрагмент основної теми. В цей самий час у партії віолі д'амур можна побачити окремі остинатні фрагменти, викладені паралельним двуголоссям і які прориваються у короткі висхідні пасажі. У підсумку це формує

досить інтенсивну звукову подачу і підводить до кульмінації у 46 такті.

З п'ятдесят четвертого такту (ремарка *Ruhig, wie am Anfang*) розпочинається наступний розділ. Умовно його можна вважати репризою, оскільки у партії фортепіано проводиться друга (фортепіанна) тема з 7-8 тактів. На самому кінці з'являється соло віолі д'амур на початковій темі. Таким чином П. Гіндеміт реалізує концентричну побудову, де партії фортепіано та віолі д'амур втілюють протилежні (антагоністичні) начала, пов'язані з лірикою і остинатністю. Такий підхід досить часто зустрічатиметься у неокласичних творах подальших десятиліть.

Фінал. являє собою динамічно яскраве та енергійне скерцо, стилістика якого викликає алузії до ранніх модерністських пошуків Пауля Гіндеміта (зокрема і до його фортепіанної сюїти "1922", написаної майже одночасно з сонатою). Відзначимо нетиповість звукового амплуа струнного інструменту, яке грає гострі акордові теми на динаміці *f-ff*.

Частина має рондальну побудову, де роль рефрену виконує перший, досить розгорнутий розділ, викладений у тричастинній формі. Серед особливостей останньої відзначимо контраст між акордово-остинатною пульсацією (приклад 1-4 тт.) і етюдним рухом вісімками та іншими тривалостями (8-16 тт.). На відміну від другої частини даний контраст – лише на рівні тем, обидва учасники ансамблю виконують як одне, так і інше.

Остинатно-акордовий і етюдний, з рухом вісімками, мотиви характеризують тенденції у тематизмі і в епізодах. Так, у першому епізоді (75-78 тт.) переважають акордові побудови, які формують досить щільне звучання. Він переважає і в кульмінації, де тема рефрену проводиться в акордовому ущільненні на *ff* (приклад 3).

Подальший розвиток, включно з 2 епізодом і генеральною кульмінацією, зберігає схожі тен-



32241

Приклад 3. П. Гіндеміт. Соната для віоль д'амур (1923). ч. 3., початок 2 рефрену (75-78 тт.)

денції до фактуротворення. На перший план виходить ямбічна інтонація з секундовою вертикаллю, яка набуває досить жорстокого образу, що підпорядковує собі і віоль д'амур, мелодія якої звучить практично в цьому ж ритмі (приклад 4).

Соната завершується проведенням рефрену, який закріплює остинатність як основний спосіб утворення фактури й тематизму. Водночас вона стає і головним носієм антиромантичного і модерністського меседжу твору, який повністю заперечує лірико-суб'єктивне начало, характерне для другої частини.

У 1927 році Гіндеміт почав роботу над Kammermusik № 6 для віоль д'амур. Під час репетицій, Гіндеміт вносить велику кількість виправлень у сольну партію віоль д'амур, поки не склав абсолютно новий перший розділ і частину третього. Так виникла так звана остаточна версія, яка використовується сьогодні (рис. 2).



Рис. 2. Kammermusik № 6, Op. 46, № 1, фрагмент рукопису

У переробці Гіндеміт значно змінив фактуру партії оркестру і таким чином зробив звук більш прозорим. Він також вдосконалив сольну партію,

яка все ще є технічно дуже вимогливою, більш лаконічною і краще відображається на фоні акомпанементу. У формальному сенсі Kammermusik № 6 є єдиним одночастинним твором у циклі, який побудований як послідовність розділів, які граються *attacca* (навіть з урахуванням пауз і фермат між окремими частинами).

З жанрової і фактурної точки зору, твір також переосмислює різні стильові особливості барокової музики. Показовою, в цьому плані, є перша частина, що побудована за моделлю мікроцикла «прелюдія + fuga». Тож зупинимося на ній детальніше.

З точки зору тематичної роботи композитора, базовим є поліритмічний мотив, що уперше проводиться в інструментальній партії (1-2 тт.) і надалі набуває ролі остинато (приклад 5).

Даний мотив можна інтерпретувати як варіант відомої анаграми В-А-С-Н, перш за все через власну секундово-терцеву інтерваліку. Надалі він проводиться у одинадцятитоновому мотиві, в партії віоль д'амур (5-7 тт.). З огляду на його подальшу появу протягом першого розділу і в наступних (на рівні окремих мотивів), можна говорити про роль даної теми, як своєрідного зерна «Камерної музики №6».

Незважаючи на певний натяк у «камерності», композиційно-драматургічний розвиток всередині твору підпорядковується особливостям циклічних сюїтних побудов. Так, перший розділ (*Massig schnell, majestätisch*) викладено у доволі комплексній формі, що поєднує в собі тричастин-



Приклад 4. П. Гіндеміт. Соната для віоль д'амур (1923). ч. 3., розвиток 2 епізоду (82-84 тт.)



Приклад 5. П. Гіндеміт, Kammermusik № 6, 1 р., 1-5 тт.

ний вступний розділ і подальше *fugato*. Розпочинається твір з викладення згаданого вище лейтмотиву, що проводиться у дерев'яних духових.

У третьому такті вступає мелодія, що поєднує в собі двоголосся, і мотиви шістнадцяток, що створюють ефект перегукування між різними голосами (від п'ятого такту). Інтерваліка даних ходів має деякий зв'язок з лейтмотивом, зокрема він проявляється у напівтонових секундових субмотивах. Проте загалом соліст створює контрапункт до кларнета і бас-кларнета, які проводять лейтмотив (приклад 6).

У дев'ятому такті остинатна фігура лейтмотиву викладена у партіях фаготу, віолончелей і контрабасів, а у віолі д'амур – віртуозні мелодичні фігурації шістнадцяток.

Тож уже на прикладі даного початкового фрагменту можна переконатися у факті глибокого розуміння Паулем Гіндемітом віртуозних можливостей віолі д'амур, що вбачається як у використанні прийомів багатоголосся, так і хроматичних пасажів у доволі рухливому темпі. Інструмент звучить у скрипковому регістрі, проте, на відміну від неї, має досить матовий тембр.

Серед інших тем першого розділу відзначимо середній розділ вступної прелюдії, який починається з літери В у 17 такті. Лейтмотив переходить до гобою, а віолі д'амур грає кантиленну тему, що складається переважно з вісімок і чвертей, і для якої характерні хроматичні ходи. Розвиток відбувається за рахунок поступового ритмічного ущільнення мелодії: рух стає безперервним, важливу роль починає відігравати ритмічна пульсація триолями. Це особливо помітно на матеріалі 23-28 тактів. Цей рух підводить до локальної

репризи, що починається у 29 такті, в якій у партію віолі д'амур знову повертається виклад шістнадцятками (хоча цього разу переважають фігурації ламаними арпеджіо, в поєднанні з артикуляційними «французькими» лігами). З огляду на контрапункт з остинатним лейтмотивом, що проводиться у віолончелей, контрабасів та фаготу можна говорити і про кульмінаційне значення даного фрагменту (приклад 7).

З ремарки *Doppelt so schnell* (36 такт) розпочинається розділ-*fugato*. Серед його особливостей відзначимо ритмічну, з нотками скерцозності тему, протискладання з пульсацією вісімками на одній ноті (42-45 тт.) та структуру з експозиційною і розвиваючою частинами і заключною кульмінацією (після 100-го такту) на основі протискладання (приклад 8).

В цілому форма є досить вільною і досить відрізняється від класичної побудови fugи. Відзначимо і подальший розвиток віртуозних елементів у партії віолі д'амур. Вона насичена паралельним двоголоссям, хроматизмами, сама тема містить у собі стрибки на кварту та інші інтервали. Також відзначимо контрапунктичне протистояння з трубою (58-64 тт.), що свідчить про поліфонічне мислення П. Гіндеміта, яке є складовою його стилю.

У наступних розділах згадані тенденції розвиваються і отримують нову якість звучання. Так, другий (*Langsam*) являє собою остинатні варіації з розвинутою мелодичною лінією у соліста. Третій розділ також має варіаційну форму і фактично є кульмінацією саме для віолі д'амур. Він розпочинається з каденції, де композитор активно використовує паралельне двоголосся і комплексні ритмічні побудови. Фінал є своєрідним епілогом,



Приклад 6. П. Гіндеміт, *Kammermusik № 6*, 1 р., 6-10 тт.



Приклад 7. П. Гіндеміт, *Kammermusik № 6*, 1 р., 25-29 тт.



Приклад 8. П. Гіндеміт, Kammermusik № 6, 1 р., фрагмент теми і протискладання 42-45 тт.

де у соліста з'являється тема, що походить від остинатного лейтмотиву, проте вона має більш кантіленне звучання. На самому кінці (після 322-го такту) з'являється тема *fugato* з 1 частини, яка повертає ритмічне остинато в звучанні. Власне ним і завершується «Камерна музика №6» – твір, який можна вважати одним з еталонних у ранній композиторській практиці Пауля Гіндеміта. Він переосмислив такі барокові жанри, як прелюдія, fuga (1 частина), остинатні варіації (2 частина) і концертний цикл на рівні цілісного твору. Також він переосмислив віртуозні можливості віолі д'амур, створивши для неї партію цілком в дусі неокласичних тенденцій, чим продемонстрував неправильність в недооцінці його можливостей у попередню історико-стильову добу.

Висновки. Отже, нами було досліджена роль віолі д'амур у житті та творчості Пауля Гіндеміта. На цій підставі можна зробити наступні висновки:

Перше. Встановлено, що зацікавлення старовинною музикою впливало на творчу еволюцію П. Гіндеміта вже на етапі його формування, тобто у 1920-х роках. Композитор активно вивчав старовинну поліфонію і барокові жанри – фугу, остинатні варіації, *concerto-grosso*. Також він оволодів мистецтвом гри на старовинних інструментах, зокрема і на віолі д'амур, яка стала предметом як творчої, так і наукової зацікавленості. Згадано численні факти з біографії Пауля Гіндеміта, які красномовно ілюструють його ставлення до інструменту: епістолярні згадки, наукові пошуки, дослідження старовинних творів за участю сольної віолі д'амур, лекції, есе.

Друге. Проаналізовано характер впливу барокової музики на стиль композитора 1920-х років. Так, поліфонічний принцип організації, що особливо розкрився у камерній та концертній музиці Пауля Гіндеміта, поєднується з вільним переосмисленням барокових жанрів, зокрема фуги, остинатних варіацій, *concerto-grosso*. У свою чергу, жанрові пошуки здійснюються в комплексі з ладогармо-

нічними знахідками, зокрема у царині розширеної тональності. В комплексі це підкреслює неокласичну і модерністську природу музики композитора та його відхід від романтичної естетики.

Третє. Написання обох творів у 1923 і 1927 роках варто розглядати крізь призму згаданих вище тенденцій. Враховуючи контекст, можна припустити, що композитор приділив партії віолі д'амур велику увагу. Обидва твори вільно переосмислюють барокові інструментальні жанри; зокрема у перших частинах нами спостерігалось втілення фуги, причому в «Kammermusik №6» вона викладалась у парі з «прелюдією». Також спостерігалось жанрове квазіцитування остинатних варіацій (II частина Kammermusik) і в цілому циклічність барокового типу, характерного для старовинних сонат і концертів.

Четверте. Проаналізовано жанрово-стильові особливості мелодики сольного інструменту в контексті художньої цілісності обох творів. Так, у «Kleine Sonata» (op. 25, №2) партія віолі д'амур відзначається великою кількістю образно яскравих і віртуозно-технічних епізодів. У першій частині багато проведень тем викладено подвійними нотами (кварти, квінти). Композитор сповна використав потенціал віолі д'амур як струнно-смичкового інструменту. У другій частині віола д'амур проявляється як мелодійний, співучий інструмент. У фіналі знову на перший план виходить віртуозне начало, яке вимагає від соліста грати акордові сполуки та хроматичні пасажи у енергійному темпі.

Приклад ставлення до віолі д'амур у творчій практиці П. Гіндеміта показав важливість для композитора зберегти індивідуальний підхід до можливостей інструменту. Німецький майстер зумів досягти природного, оптимального та органічного поєднання найновіших (станом на 1920-ті роки) досягнень сучасної композиторської техніки з «вічними» мистецькими цінностями музичної традиції.

Література

1. Гнатів Н. Тематична організація інструментальних творів Пауля Гіндеміта. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. 19 с.

2. Гнатів Н. Трансформація тематизму як фактор становлення індивідуального стилю в струнних квартетах Пауля Гіндеміта раннього періоду творчості. *Київське музикознавство*. Вип. 40. Київ: КМАМ ім. Р. Глієра, 2011. С. 45–54.
3. Городецький А. Kammermuzik № 5 Пауля Гіндеміта: на шляху до формування індивідуального композиторського стилю. *Музикознавчий універсам*. ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2016. С. 69–82.
4. Buis J. Early Music and Paul Hindemith (1895-1963) in the United States: A Centenary Evaluation. *College Music Symposium*, 1996. 36, 16–32. <http://www.jstor.org/stable/40374282>
5. Hindemith Paul; Teuffel, Gunter. Works For Viola d'Amore. CD Album. Neuhausen: Hänssler Classic, 2013. URL: <https://open.spotify.com/album/1LoRcCxsNBvsk0etGPJmGI>
6. Neumeier D. The music of Paul Hindemith. New Haven: Yale University Press, 1986. 294 p.
7. Scherzinger M. Heideggerian Thought in the Early Music of Paul Hindemith (With a Foreword to Benjamin Boretz). *Perspectives of New Music*, 2005. 43/44, 80–125. <http://www.jstor.org/stable/25164591> DOI: 10.1353/pnm.2006.0031
8. Skelton G. Paul Hindemith: the man behind the music: a biography. London: V. Gollancz Ltd., 1975. 319 p.
9. Skelton G. Selected Letters of Paul Hindemith. New Haven: CT, 1995. 270 p.

References

1. Hindemith, Paul; Teuffel, Gunter. (2013) Works For Viola d'Amore. CD Album. URL: <https://open.spotify.com/album/1LoRcCxsNBvsk0etGPJmGI>
2. Hnativ N. (2016) Tematychna orhanizatsiia instrumentalnykh tvoriv Paulia Hindemita [A thematic organization in Paul Hindemith's instrumental works]. Synopsis of Diss. Ukrainian National Academy of the Music named after P. Tchaikovsky, 19 p. [in Ukrainian].
3. Hnativ N. (2011) Transformatsiia tematychnykh tvoriv Paulia Hindemita [The transformation of thematism as a factor in the formation of an individual style in Paul Hindemith's string quartets of the early period of creativity]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 40, pp. 45–54 [in Ukrainian].
4. Horodetskyi A. (2016). Kammermuzik № 5 Paulia Hindemita: na shliakhu do formuvannia indyvidualnoho kompozytorskoho styliu [Kammermuzik No. 5 by Paul Hindemith: on the way to the formation of an individual compositional style]. *Muzykoznavchyi universam*. pp. 69-82 [in Ukrainian].
5. Buis, Johann. (1996). Early Music and Paul Hindemith (1895-1963) in the United States: A Centenary Evaluation. *College Music Symposium*, 36, 16–32. <http://www.jstor.org/stable/40374282> [in English]
6. Neumeier, D. (1986) The music of Paul Hindemith. New Haven: Yale University Press. 294 p. [in English].
10. Scherzinger, M. (2005). Heideggerian Thought in the Early Music of Paul Hindemith (With a Foreword to Benjamin Boretz). *Perspectives of New Music*, 43/44, 80–125. <http://www.jstor.org/stable/25164591> DOI: 10.1353/pnm.2006.0031 [in English].
11. Skelton, G (1975). Paul Hindemith: the man behind the music: a biography. London: V. Gollancz Ltd., 1975. 319 p. [in English].
12. Skelton, G (1995). Selected Letters of Paul Hindemith. New Haven: CT, 1995. 270 p. [in English].

Daria Tkachenko – Postgraduate student at the Art Performance History and Theory Department at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Viola d'amore in Paul Hindemith's life and compositional practice: the discovering of the instrument in a modernist aesthetic (on examples of Kammermusik op. 46, № 1 and Klein Sonata op. 25, № 2)

The article explores the peculiarities of perception of the viola d'amore by the prominent 20th-century German composer Paul Hindemith. The significant interest of the artist in ancient genres and forms, the reinterpretation of which in the spirit of neoclassical aesthetics formed both the composer's individual style as a whole and the character of most of his instrumental works in particular, is noted. Separately, the polyphonic aspect is indicated as the main characteristic of Hindemith's texture in instrumental creativity.

References to the viola d'amore in the scientific and creative practice of P. Hindemith and generally in the biographical context are examined. The most significant events are listed: the creation of an individual replica of the viola d'amore by Oygen Shprenger; the study of Baroque works with a solo part for this instrument, essays and lectures dedicated to it. The fact of P. Hindemith's systematic interest in the possibilities of the viola d'amore, which also allows it to be considered as a component of the composer's experiments with ancient music, is proven.

The stylistics of two of P. Hindemith's works featuring this instrument as a soloist – «Kammermusik No. 6» (Op. 46 No. 1) and Klein Sonata (Op. 25, No. 2) – is analyzed. The genre-stylistic features of both works are established, which combine Baroque genres at different levels of integrity (prelude, fugue, sonata, ostinato variations, concerto form) and features of harmonic language reflecting the neoclassical aesthetics of the artist in the 1920s and later. The peculiarities of the instrumental part of the viola d'amore, in which virtuosity, melodic work, and harmonic language according to reinterpreted tonality are combined, which constituted the essence of P. Hindemith's tonal system, are emphasized.

The conclusion is drawn that the composer's interest in the viola d'amore should be considered as part of the interest in ancient Baroque music, the fact of which has been repeatedly established by various researchers.

Key words: Paul Hindemith, viola d'amore, polyphony, neoclassicism, an ancient music, genre, Barocco.