

Широка арка перекидається від розглянутих творів першої половини ХХ століття до концертів К.Пендерецького, написаних у другій половині сторіччя. Цей композитор є повноважним представником польської музичної культури у всьому світі. Віддаючи належне своєрідності сучасних виразових засобів, він культивує у своїй творчості традиційні темперамент та емоційність. Після певного періоду експериментування й захоплення авангардними техніками композитор урешті-решт приходиться до поміркованого синтезування традицій та новацій.

Площина розвитку сонатно-симфонічних жанрів залишається відкритою. Універсалізм та багатогранність цих форм доведені часом і творами багатьох композиторів. І у творчому надбанні цієї мистецької галереї гідне місце займають скрипкові концерти польських майстрів ХХ століття.

1. Бэлза И. Мечислав Карлович. – М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1951. – 182 с.
2. Голяховский С. Кароль Шимановский; Ивашкевич Я. Встречи с Шимановским. – М.: Музыка, 1982. – 143 с.
3. Энтелис Л. Встречи с современной польской музыкой. – Музыка: (Ленинградское отделение), 1978. – 142 с.
4. Ивашкин А. Кшиштоф Пендерецкий: Монографический очерк. – М.: Советский композитор, 1983. – 126 с.
5. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины ХХ века. – М.: Музыка, 1970. – 504 с.
6. Никольская И., Крейнина Ю. Кароль Шимановский: Воспоминания, статьи, публикации. – М.: Советский композитор, 1984. – 290 с.
7. Schwinger W. Krzysztof Penderecki. – Shott, 1994. – 387 s.

The article describes some aspects style evolution of genre Polish violin concert in XX century. The main emphasis is put on the violin concerts of M.Karlovich, K.Szymanovsky and K.Penderecki.

Key words: violin, concert, genre, form, tradition, innovation.

УДК 78.082.2:787.2

ББК 85.315.54

Марта Карапінка

КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВА АЛЬТОВА СОНАТА ХХ СТОЛІТТЯ В ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ПРОЕКЦІЯХ

Статтю присвячено шляхам розвитку камерно-ансамблевої музики першої половини ХХ століття в проекції на жанр сонати для альту і фортепіано. Розмаїття його індивідуально-стильових моделей віддзеркалює широту композиторських обривів та зростання питомої ваги альту як концертуючого та ансамблевого інструмента.

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, соната, альт, індивідуальний композиторський стиль.

Метою даної статті є детальний розгляд жанру альтової камерної сонати ХХ ст. з урахуванням національного та індивідуально-стильового способу мислення кожного автора.

На всіх етапах історичного формування західноєвропейська струнна соната була каталізатором глибоких і послідовних змін як в межах пануючих стильових напрямів, так і на рівні окремих композиторських позицій. Після Першої світової війни підвищується інтерес до камерної музики та зростає її роль у розвитку європейського музичного мистецтва. Характерна для цього часу “тенденція синтезу різних стильових компонентів, структур і систем мислення проявляє себе найповніше саме в камерно-інструментальному жанрі”, – вважає Л.Раабен [6, с.346]. Ця закономірність, на нашу думку, пов’язана з такими передумовами:

1) роллю камерно-інструментальної музики як осередку духовного життя особистості, втіленого в підкреслено концентрованій формі, де зростає значущість кожної деталі;

2) статусом ансамблевої сонати як масштабного інструментального жанру, здатного до узагальнення складних проблем філософського змісту;

3) тембровою природою струнно-смичкових інструментів, зокрема альту – своєрідного alter ego автора.

Основні віхи еволюції європейської скрипкової та віолончельної сонат ХХ століття окреслюється в монографіях та дослідженнях відомих музикознавців: Л.Раабена [6], Н.Гаврилової [1], Л.Кокоревої [2] та інших. В усіх джерелах акцентується ряд характерних, концептуально зумовлених ознак камерно-ансамблевих сонат:

- 1) значущість задуму;
- 2) багатоплановість змісту;
- 3) співвідношення драматургії окремих частин із драматургією циклу в цілому;
- 4) втілення в окремих частинах сонатної композиції, здебільшого, вільно трактованої;
- 5) паритетність та індивідуалізація інструментальних партій, їх діалогічне співвідношення.

Як відомо, розквіт інструментальної сонати зазвичай пов'язується з яскравими досягненнями в галузі фортепіанної музики. Однак у царині альтової ансамблевої і сольної сонат ситуація склалася дещо інакше: Гіндеміт, будучи чудовим альтистом, учасником відомого “Квартету Амара” власною майстерністю інспірував репертуарний ріст. Крім того, у 20–30-ті роки спостерігається криза віртуозно-романтичної естетики, натомість камерна музика не втрачає своїх ключових позицій. Власне “я” виконавців щоразу частіше відходило в тінь, висуваючи на перший план художній задум і своєрідність авторської концепції. Поступово жанр альтової сонати з периферії просувається ближче до центру загальномузических зацікавлень, ускладнюється музична мова. Спробуємо переконатися в цьому в процесі аналізу найбільш вартісних та естетично досконалих творів.

Соната для альту і фортепіано П.Гіндеміта, ор. 11 №4, (1919 р.) відноситься до раннього періоду творчості, коли “композитор проявляв особливу цікавість до гостро специфічної грані інструмента, до неповторного в ньому” [3, с.268]. Соната, як і інші струнні сонати цього опусу, є яскравим свідченням доволі суперечливого становлення індивідуальної стильової позиції автора, експериментом із радикальними наслідками “вивільнення” мелодичних ліній, пошуком нових музичних форм – альтернативних традиційним.

Цикл складається із трьох частин, кожна має авторську назву: I. Фантазія, II. Тема з варіаціями, III. Фінал з варіаціями. Крім того, Гіндеміт окремо виписує свої рекомендації виконавцям. Він підкреслює, що всі частини повинні виконуватися *attacca*, зокрема, друга і третя, щоб у слухачів склалося враження єдиного цілого. Таке побажання автора цілком логічне, оскільки варіації на тему другої частини мають своє продовження у фіналі. Симптоматично, що в цьому творі композитор, дотримуючись традиційної тричастинності, цілком відмовляється від сонатної форми.

Перша частина – Фантазія – невелика за обсягом, виконує функцію інтродукції. Форма проста, двочастинна. Цікаво, що початкова мелодія, яку весь час проводить альт, є практично незмінною. Драматургічний розвиток переважно формує партія фортепіано.

Друга частина – Тема з варіаціями – не суперечить авторській ремарці – “виконувати просто, як народну пісню”. Це визначає характер теми: майже фольклорної діатонічної мелодії в тональності *Ges-dur*. Скупий акордовий акомпанемент фортепіано підкреслює найвиразніші інтонаційні звороти теми. Композитор, як завжди, обирає просту тричастинну форму, причому експозиційний тип викладу притаманний лише її першому періоду (11 тактів). Другий та третій періоди містять у собі елементи варіаційного розвитку. Чотири варіації розміщені в традиційному порядку – від простого до складного.

Фінал з варіаціями за масштабами дорівнює двом попереднім частинам. Він значно цікавіший у розумінні форми та драматургії й становить переконливий підсумок усього циклу. Перший розділ фіналу – це виразний, експресивний діалог між двома виконавцями. Альт і фортепіано звучать почергово; їх діалог нагадує неспішну, розважливу бесіду. Інтонаційною основою цього діалогу є вилучена з теми варіацій секундова поспівка, яка тут отримує свій подальший розвиток. Відтак нова тема звучить у ліричному варіанті. Змінюється фактура (соло альту на тлі акомпанементу фортепіано), зменшується динаміка, сповільнюється темп, знову вступає у свої права імітація (альт і верхній голос фортепіано). Поступове наростання призводить до появи ремінісценції теми із третьої частини. П'ятикратне проведення основної теми (вона ж тема варіацій) підводить до кульмінації. Раптова зміна динаміки – *fff* – *p* – знаменує появу матеріалу діалогу, який тут подано розгорнуто, у напруженому, драматичному характері. Після кульмінації знову з'являється проста танцювальна мелодія як ремінісценція фрагмента третьої частини.

Звучить вона тихо й спокійно. Знову з'являється основна тема варіацій і, розгортаючись в імітаційному русі, підводить востаннє до музики діалогу, цього разу лаконічного і ледь чутного. Сьома варіація повертає нас до основної теми в її експозиційному вигляді – простої діатонічної мелодії на тлі акордового супроводу фортепіано. Загальне зростання динаміки, ущільнення фактури призводять до коди, котра й завершує весь цей довготривалий процес складного драматургічного становлення.

Розглянута соната є оригінальним зразком жанру. Не застосовуючи в жодній із частин сонатної форми, Гіндеміт зумів створити цикл, в якому цілісність драматургії є просто вражаючою. Він знайшов ті форми та засоби музичної виразності, котрі переконливо відтворили всі перипетії задуманої ним “фабули”. Широке використання імпровізаційності (I ч.), застосування поліфонічних прийомів розвитку (II та III ч.), а також нестереотипне мислення в побудові форми (III ч. – “розосереджений варіаційний цикл”) дозволяють говорити про послідовне новаторство композитора в жанрі сонатного циклу.

Усі сольні й ансамблеві альтові сонати П.Гіндеміта відрізняються глибиною опори на історичні традиції, довершеністю, цільністю циклобудови. Крім того, серед суто авторських рис стилю слід особливо підкреслити серйозність задумів, розгалуженість взаємодії між яскраво контрастними образами, принцип монотематизму, логічне резюме в завершальних зонах кожної частини.

Зразком концептуального камерно-ансамблевого циклу є Соната in C для альту і фортепіано (1939), кожна частина якої репрезентує декілька формотворчих принципів: варіаційність, строфічну пісенність та фугатність.

Дві перші частини не мають конкретної назви, третя – Фантазія, четверта – Фінал із двома варіаціями.

Перша частина (Breit. Mit Kraft) написана у вільній стадіальній формі. Початок мужній, енергійний, ініціює розвиток партії альту, лише згодом у діалог вступає фортепіано. Відразу ж розпочинається варіантно-варіаційний розвиток, котрий призводить до першої кульмінації.

Другий розділ лірико-елегічного характеру, побудований на тому ж інтонаційному матеріалі. Поступово розвиток активізується, насамперед за рахунок синкопованого ритму; гармонічна вертикаль спрощується, фактура стає прозорішою.

У третьому розділі на перший план виходить партія фортепіано, з'являється синкопована остинатна фігура, яка набуває особливо широкого радіуса дії. Четвертий розділ демонструє неабияку майстерність Гіндеміта-поліфоніста: тему двоголосного фугато почергово проводять альт і фортепіано, причому тут знову розвивається монотематичне зерно.

Фугато органічно завершується своєрідним підсумком – кодою, де у вигляді ремінісценцій проходять фрагменти попередніх розділів. Це найбільш масштабна композиційна стадія цілого. Поруч із прозорою двоголосною фактурою звучать епізоди, вельми насичені контрапунктичними лініями. Найцікавішою рисою стилю першої частини Альтової сонати є постійна зміна “індексу щільності” фактури, чергування лінеарності з вибагливою гармонічною вертикаллю. У заключному розділі партія фортепіано максимально активізується: тут ми можемо вирізнити і пісенність, і своєрідну гімнічність. Останні такти, де драматургічну ініціативу “виборює” альт, звучать на потужній динаміці *ff*.

Отже, масштабна, складна за формою перша частина циклу демонструє дивовижну інтонаційну єдність усіх композиційних стадій. Монотематизм, як блискуче досягнення німецької інструментальної традиції (Бетховен), доводить свою невичерпність, здатність драматичного перевтілення (похідний контраст).

Друга частина досить розгорнута, проте форма більш чітко окреслена: складна тричастинна з динамізованою репризою. В основі цієї частини два основні композиційні елементи: тема пісенно-ліричного характеру (партія альту) та незмінна остинатна фактура в партії супроводу.

Третя частина сонати значно лаконічніша. Повільний темп та довільна манера виконання, рекомендовані композитором, не суперечать імпровізаційності. Фантазія написана у вільній формі з ознаками репризності, складається з декількох контрастних розділів. Починається величним фортепіанним вступом, інтонаційний зміст якого є джерелом подальшого процесу темоутворення. Наступний розділ – каденція альту – віртуозна і бравурна. “Завуальована” поліфонія пасажів нагадує принцип концертування бахівського типу. Завершальна ритмічна фігура

в альтовій партії стає основою фортепіанного супроводу. Згодом формується нова наспівна тема, котра потім звучить у партії фортепіано. Далі композитор вводить контрастний музичний матеріал більш рухливого ігрового характеру, викладений імітаційно. Під час детальнішого аналізу не важко помітити, що ця новизна позірна: елементи теми попереднього розділу переосмислені в іншому метро-ритмічному та темповому аспектах. Останній розділ – підсумовуючий: початкова наспівна тема, збагачена ритмічно, двічі проводиться в альтовій партії. У першому проведенні – це драматичний монолог, у другому – наспівна лірика, що передбачає наступний етап циклічного руху.

Четверта частина – Фінал з двома варіаціями – звучить аттасса після третьої частини. Основна тема моторна, танцювальна. Гіндеміту вдалося урізноманітнити цю досить просту тему за рахунок поліритмії фортепіанної партії (зміщення метричних акцентів, синкопування). Перша варіація є зразком поступового варіаційного розвитку теми: початковий чотиритакт залишається інваріантним, видозмінюється лише друга половина теми. Двічі проводиться незмінне інтонаційне зерно з різними варіантами продовження: 1) метро-ритмічні видозміни; 2) поліфонічні та фактурні прийоми розвитку.

Ця альтова соната є однією з наймасштабніших творів цього жанру. Майстерність автора в сенсі оновлення основного тематизму шляхом варіаційності дає право говорити про симфонізацію фінальної частини циклу.

Камерна музика **А.Онегера** є тією жанровою галуззю його спадщини, де кристалізувалися основні риси стилю, зокрема структурні закономірності майбутніх зрілих симфонічних партитур. Опуси композитора для різноманітних інструментальних ансамблів органічно вписуються в загальну картину європейської камерної музики кінця 1910-х – початку 1920-х років. У творах для сольюючих струнних інструментів він охоче використовує сонатну форму. Про це свідчать дві скрипкові сонати, сонатина для двох скрипок, сонати для альту та віолончелі й фортепіано. Критика того часу констатувала, що “Онегер – один з небагатьох сучасних композиторів, котрі майстерно володіють сонатною формою, знаходять нові комбінації учасників ансамблю” [7, с.84]. Це повною мірою стосується **Сонати для альту та фортепіано**.

Тричастинний твір написано 1920 року. Вагоме місце в композиційній та драматургійній структурі цілого займає тема вступу. Її обсяг – 29 тактів, викладених спочатку в партії фортепіано, згодом – у партії альту, причому по чергово (фортепіано – альт, фортепіано – альт). Зміна темпу “*andante*” на “*vivace*” знаменує собою власне початок головної партії. За характером вона легка та моторна, викладена унісоном фортепіано й альту. В інтонаційній структурі вступу та головної партії важливу роль відіграє інтервал великої септими (або зменшеної октави), який композитор робить витокком усього наступного мелодичного розвитку. Розробку побудовано на трьох “хвилях” секвенційного розвитку, котрі зміщуються вгору й досягають своєї кульмінації в останньому проведенні. Двотактовий перехід підводить до репризи (tempo “*vivace*”).

Індивідуально-композиторське втілення традиційної сонатної форми виявляється не лише в біфункційності її розділів. Тема вступу, котра з’являється тричі (експозиція, розробка, кода), виконує інтонаційно-об’єднуючу роль у формі, створює обриси тричастинності в межах сонатної форми. Таку саму тричастинність демонструє й головна партія (експозиція, реприза і кода). Усе вищесказане є переконливим свідченням оригінальності мислення Онегера, нового підходу Майстра до проблеми сонатності.

У другій частині переважають ліричні образи. Діатонічність надає мелодиці фольклорних рис. Розміреність метричного руху крайніх розділів створює образ спокою, нагадує коліскову.

Третя частина твору – *Allegro non troppo*. Написана також у сонатній формі із дзеркальною репризою. За характером нагадує галоп (особливо головна партія).

Відтак слід підкреслити, що Онегер, не порушуючи норм циклічної тричастинної сонати, зумів самотньо підійти до проблеми збагачення альтового репертуару. Застосоване композитором у першій і третій частинах сонатного алєгро із дзеркальною репризою акцентує увагу на домінуючій ролі головних партій. Трикратне проведення теми вступу в першій частині ще раз підкреслює фазовість композиційного рішення. Те саме стосується й другої частини, де принцип тричастинності долає консерватизм класичного формотворення.

Даріус Мійо належить до тих мистців-новаторів, котрі значно розширили та збагатили уяву про виразові можливості камерно-інструментальної музики. “У цьому жанрі композитор

висловлює своє найпотаємніше, пише “для себе”, з найбільшою невимушеністю втілює свої пошуки” [8, с.122]. На шляху до оновлення музичної мови композитор звертався передусім до двох важливих джерел: фольклору різних країн та жанрів барокової музики. Звернемося до **Сонати №1 для альту та фортепіано**, написаної 1944 року й присвяченої Жермену Прево. Твір має підзаголовок: “На теми невідомих авторів XVIII століття”. Разом із “Провансальською сюїтою”, Квінтетом для духових “Прогулянка короля Рене”, Концертом для гармоніки входить до групи творів, де фольклорні теми подано у вигляді класичних мелодій XVIII століття. На думку Л.Кокоревої, це явище в музиці Мійо тісно пов’язане із всеосяжністю ретроспективної тенденції в мистецтві ХХ ст. Неокласицизм Мійо постає “як суто французький, що відроджує головним чином особливості французької музики XVIII ст.” [2, с.215].

Соната складається із чотирьох частин, кожна з яких отримує умовно програмну назву: Вступ, Франсез, Арія, Фінал. Відтак структура циклу більше нагадує сюїту, аніж сонату.

Першу частину – Вступ – написано в складній тричастинній формі, з ясною тональною основою F-dur. Реприза не виписана окремо, а ремарка “da Capo” звільняє автора від цього обов’язку. Мійо звернувся до прийому стилізації, наслідуючи барокові моделі. Діатонічна тема крайніх розділів викладається канонічно (спочатку в партії альту, пізніше – у партії фортепіано). Горизонтальний індекс вступу голосів дорівнює одному такту, вертикальний – октаві. У середньому розділі Мійо застосовує просту імітацію й контрастні до неї щільні акордові вертикалі. Характерним є й типовий для музики бароко принцип ладової світлотіні – мажор-мінор. У цьому розділі є моменти і полімелодизму, коли в партії альту звучить стилізована тема, а в партії фортепіано – акорди та співзвуччя нетерцевої будови або висхідні хроматизовані пасажі.

Друга частина – “Франсез” – різко контрастує із меланхолійним настроєм першої. Вона швидка і моторна. Як відомо, “франсез” – це французький варіант німецького контрдансу, танцю доволі рухливого характеру. Танцювальну стихію автор втілює поліфонічними прийомами: проста та канонічна імітація, контрастна поліфонія. Багатоголосну поліфонічну фактуру Мійо поєднує з гомофонно-гармонічними засобами – хоральністю, а також типово вокальними формулами – “мелодія-супровід”. Стилістично “чужими” є два початкових акорди, котрі з’являються на грані розділів форми. Виходячи з того, як основна танцювальна тема звучить і в основній, і в домінантовій (B-dur) тональностях, можна розглядати цю частину як триголосну інвенцію – одну із найпоширеніших інструментальних жанрів епохи бароко.

Третя частина, що названа Мійо Арією, має складну тричастинну форму з ознаками рондо та варіаційного циклу. За характером ця музика нагадує інтраду або симфонію, які зазвичай відкривали барокові інструментальні цикли. Як і в попередніх частинах, композитор вдається до стилізації. Слід зауважити, що партія альту протягом усієї частини виконується *con sordino*, що створює ефект таємничості. Основна тема частини (перші вісім тактів) повторюється неодноразово, що надає формі рондальності, замкнутості. Виклад цієї теми в різноманітних мелодико-інтонаційних варіантах дозволяє переконатися в пріоритетності варіаційного принципу розгортання форми.

Четверта частина – Фінал – своєрідний підсумок циклу, що поєднує складну тричастинність і фугу. Перший розділ – експозиція триголосної фуґи із нетрадиційним тональним планом: I–VI–V (друге проведення теми). Далі слідує додаткове проведення теми, точніше контр-експозиція в такій послідовності: III–VI–V. Другий розділ форми за масштабами вдвічі перевищує перший.

Слід підкреслити, що цикл Сонати Мійо свідомо потрактовано як сюїтний. На це вказує як назва самого твору, так і назви частин. Драматургія циклу теж далеко не сонатна, те саме можна сказати і про форми, використані автором. Створення ряду контрастних та характерних частин циклу, їх відносна самостійність та завершеність нашоєму на думку, що взірцем для композитора була барокова танцювальна сюїта з елементами поліфонії. Використання Д.Мійо арсеналу засобів виразності епохи бароко в поєднанні з модерністю музичної мови свідчить про риси неobaroko, послідовно відтворені на рівні цілого. Домінуюча роль поліфонічного мислення і водночас наявність естетичних “знаків” різних епох дозволяє говорити про полістилістику як невід’ємну стильову рису творчого методу Д.Мійо.

Соната для альту та фортепіано Б.Мартіну була написана 1955 року й відноситься до пізнього періоду творчості композитора. Стиль видатного чеського майстра ХХ століття є вельми оригінальним та багатоплановим. Його джерела охоплюють широкий історичний діапазон – від музики добахівської епохи та віденського класицизму до імпресіонізму, неокласицизму,

неофольклоризму. Пов'язано це розмаїття з тим, що більшу частину життя Мартіну провів поза Чехією, інтенсивно асимілюючи впливи переважно французької музики 20–30-х років.

Звідси ясність висловлювання, гармонійне сприйняття дійсності. Зі стильових напрямів першої половини ХХ століття найближчим для Мартіну виявився неокласицизм. “Правду кажучи, я людина типу *Concerto grosso*”, – неодноразово любляв повторювати композитор [4, с.75]. Паралельно розвивалася й національна неофольклорна лінія, яка весь час перехрещувалася з неокласичною. У результаті в індивідуальній музичній мові чеського композитора утворився своєрідний сплав, різні компоненти якого вступають між собою в неповторні, щоразу особливі співвідношення. Як справедливо зауважує Н.Гаврилова, “Мартіну не був творцем радикально нових систем, проте в усіх рисах його стилю є своя специфіка, що в цілому створює образ серйозного мистця. Музика його відзначається не тільки відкриттями, але й оригінальністю синтезу” [1, с.177].

В останні роки життя композитор звертається до масштабних жанрів і форм. Кількість камерно-ансамблевих творів є досить невеликою. Саме на цей період (50-ті роки) припадає komponування двох цікавих опусів – Концерту-рапсодії для альту з оркестром (1952 р.) та Сонати для альту і фортепіано (1955 р.). Обидва твори Мартіну пов'язані з виконавською діяльністю американської альтистки Ліліан Фукс, які їй і присвячені.

Чеський музикознавець Я.Мігуле, дослідник творчості Мартіну, у своїй монографії зазначає, що в 1946–1951 роках композитор почав відчувати деяку обмеженість неокласичного напрямку. Пошуки привели до нових оригінальних тенденцій, котрі ознаменували перехід “від стилю класицизму до стилю романтизму” [4, с.177]. Відмова від позиції неокласицистського дистанціювання веде Мартіну до усвідомлення необхідності емоційного самовиразу, до більш безпосередньої комунікативності. Власне в Концерті-рапсодії для альту композитор дозволив собі дати волю емоціям та почуттям, чого він не дозволяв собі в попередні періоди творчості.

“Двочастинна Альтова соната – твір майстерний і виразний, в якому використано не тільки технічно ефектні й віртуозні можливості альту, але й властиві цьому інструментові насичений звук, глибину”, – констатує С.Понятовський [5, с.132].

Першу частину написано за такою композиційною схемою – $ABCA_1B_1$. Мартіну не використовує традиційну форму сонатного алегро, хоча ідея та принцип сонатності тут очевидні (А – головна партія, В – побічна), і до видозміненого повтору (експозиція – реприза), і до тріадності побудови (АВ – експозиція, С – розробка-епізод на новому матеріалі, A_1B_1 – реприза-підсумок). Переконаливо сприймається симетричність самої форми: АВ – 64 т., С – 78 т., A_1B_1 – 50 т., її цілісність та насиченість образних контрастів. Поява нового тематичного матеріалу завжди підкреслюється зміною темпу.

Перша речитативна тема “А” має урочистий характер. Функції інструментів чітко розмежовано: у партії фортепіано – поважні акорди, у партії альту – мелодія кантиленно-розповідного плану. Це ніби діалог між особистістю (альт) та зовнішнім світом (фортепіано).

Друга тема “В” – зовсім інший світ, світ народної чеської мелодики. Зміна акцентів та метру підкреслює танцювальну основу даної теми.

Друга частина сонати написана в концентричній формі за схемою: $ABCDRABC_1D_1$. Як і в першій частині, тут вражає пропорційність та симетрія, постійне контрастування образно-емоційних сфер. За задумом та формою ця частина масштабніша, ніж перша. Незважаючи на більшу, ніж у попередній частині, кількість нових тематичних утворень, друга достатньо струнка та цілісна в композиційному відношенні.

Матеріал А (*Allegro non troppo*) носить характер вступу (всього 6 тактів) і в емоційно-образному відношенні створює настрій на рівні цілої частини – емоційно-піднесеної та стрімкої. Проте точний повтор розділу А в подальшому розгортанні форми наштовхує на думку про його стабільно-незмінну конструктивну функцію в концепції форми другої частини.

Розділ В (*Poco meno*) контрастує з попереднім матеріалом, написаний у дусі чеського фольклору, з вираженою танцювальною ритмікою, діатонічним складом (перші 14 тактів). Згодом син-

*Крім того, творчість Мартіну асимілювала традиції національних класиків: Сметани, Дворжака, Яначека, його вчителів Й.Сука та А.Русселя, а також Дебюссі і Стравінського.

копованість мелодики зникає, перетворюючись у рівний, дещо механічний рух шістнадцятками. Момент кульмінації розділу В накладається на початок наступного розділу С (Allegro).

Він різко змінює емоційний настрій: запановує сфера скерцозності та моторного руху, причому весь музичний матеріал викладено в партії фортепіано. Альт інтонує лише перші октави (6 тактів). Поступово встановлюється лірико-елегійний стан спокою й роздумів. Цей розділ досить чіткий за формою (розширений період), простий за гармонічною мовою. Після його завершення починається розділ R, свого роду розробка, стрімка та динамічна, у котрій можна знайти елементи всіх, без винятку, попередніх тем. Після бурхливих тріольних пасажів у партіях обох інструментів з'являється нова тема (партія альт), що має риси деякої спорідненості із першою темою першої частини. Вона звучить на динамічному нюансі *f*. Цілеспрямоване “проникнення” в партію фортепіано рівномірних остинатних фігур робить її ще рельєфнішою та місткою. Досягнувши кульмінації, тема викладається рівномірним рухом шістнадцятками, започаткованим партією фортепіано.

У пізньому періоді творчості, до якого, власне, і належить вищепроаналізована Соната для альту й фортепіано, Мартіну віддає перевагу формам “чистої” музики, котрі відкривають простір суто музичній фантазії. Не випадково, що найхарактернішою рисою музичного мислення композитора в 40–50 роки є поєднання імпровізаційності, вільного розгортання форми, фактури, з одного боку, і конструктивно логічного начала – з другого. Рисами вільних поемних форм позначено і будову частин (плинність при постійному оновленні), і тематизм (фрагментарність, що ґрунтується на комплементарному принципі), і фактуру (яскрава, філігранно деталізована). Усе це повною мірою відноситься до Альтової сонати. Перетворення чеського (моравського) музичного фольклору в джерело натхнення професійного композитора власне в сонаті здійснюється просто зразково: із цим тісно пов'язаний її ліричний характер, відсутність драматизму і подієвості, як це традиційно властиво першим частинам циклічних сонат. Поряд із цим очевидними є такі риси, як підвищена емоційність, перевага “вокальної” лінії над мальовничістю акордів і, безумовно, більш вільні форми.

Отже, яскрава ознака альтової сонати першої половини ХХ століття – посилення драматургічного фактора мислення. Унікальність концепцій, а значить і драматургічних задумів кожного твору несе із собою безмежне розмаїття способів їх реалізації. Це призводить до кардинального переосмислення традиційних композиційних структур і широкого розповсюдження атипових, оскільки процес активного творчого експериментування заторкнув глибинні засади композиторського формотворення.

1. Гаврилова Н. Богуслав Мартину. – М.: Сов. композитор, 1974. – 218 с.
2. Кокорева Л.Д. Мийо: Жизнь и творчество. – М.: Сов. композитор, 1986. – 335 с.
3. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. – М.: Музыка, 1974. – 448 с.
4. Мигуле Я. Богуслав Мартину. – Прага, 1978. – 177 с.
5. Понятовский С. История альтового искусства. – М.: Музыка, 1984. – 224 с.
6. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка // Музыка XX века: Очерки. – 1917–1945. – Ч. II. – Кн. I. – М.: Музыка, 1980. – С. 346–406.
7. Раппопорт Л. Артур Онеггер. – М.: Музыка, 1968. – 260 с.
8. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. – Л.: Музыка, 1983.

The article is dedicated to the ways of the development of chamber-band music in the first half of the XX th century in the perspective of sonata genre for viola and pianoforte. The variety of the genre's individual style models reflects the breadth of the composer's horizons and the growth of significance of viola as a concert and band instrument.

Key words: chamber band, sonata, viola, individual composer's style.