

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет оркестрових інструментів

Кафедра струнно-смичкових інструментів

Дипломна робота на здобуття ступеня «Бакалавр»

на тему:

**Еволюція альтя як солюючого інструменту в контексті
європейського музичного мистецтва 20 ст.**

Виконала: студентка 4 курсу
денної форми навчання з профілізації
«альт»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Криса Андріана Андріївна

Науковий керівник:
Олійник Ольга Григорівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри
струнно-смичкових інструментів

Львів – 2021

ЗМІСТ

Вступ.....	3
РОЗДІЛ 1. ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗКИТКУ АЛЬТОВОЇ МУЗИКИ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ.....	
.....	6
1.1. Жанрово-історичні та стилістичні особливості альтової сонати в контексті європейського музичного мистецтва.....	6
1.2. Жанрово-стильові особливості творчості Ребекки Кларк та Грема Вотергауса.....	11
РОЗДІЛ 2. СОНАТИ ДЛЯ АЛЬТА РЕБЕККИ КЛАРК ТА ГРЕМА ВОТЕРГАУСА : ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ КОМПОЗИЦІЙ.....	
.....	19
2.1. Композиційно-драматургічні особливості та виконавський аналіз альтової сонати Ребекки Кларк	19
2.2. Композиційно-драматургічні особливості та виконавський аналіз альтової сонати Грема Вотергауса.....	23
ВИСНОВКИ.....	26

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

.....27

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Оглядаючи репертуар, доступний для альтя в історичному контексті — ХХ століття знаменує собою різке збільшення кількості та різноманітності творів, що виконуються та створюються для цього інструменту. Початок ХХІ століття наслідувало їх приклад, з дивовижною кількістю творів, виконавських ініціатив, інтерпретацій та записів створених за останні роки. Альтовий репертуар став значно віртуознішим і складнішим, з широкою різноманітністю стилів та структур, як і скрипковий. Видатні виконавці, такі як Лайонел Тертіс, Пауль Хіндеміт та Уільям Прімуоз, повпливали на розвиток інструменту і домоглися всесвітнього визнання цінності альтя серед композиторської спільноти та виконавців. У ХХ- поч.ХХІ століттях прослідковується особлива увага до концертів та сонат для альтя. Серед композиторів ХХ–поч.ХХІ століть, які внесли вагомий внесок поповнивши альтовий репертуар, варто відзначити таких композиторів: Б.

Барток, П. Хіндеміт, У. Уолтон, Й. Боуен, А. Бакс, Д. Шостакович, Р. Кларк, Г. Канчеллі, Г. Вотергаус, Л. Ларсен та багато інших.

Розвиток сольного виконавства на альті посприяло значному розширенню репертуару за рахунок найбільш цікавих і показових в звуковому і змістовному плані творів, перш за все це стосується сонат і концертів. Жанр сонати займає особливе місце у репертуарі альтистів, проте в даний час практично відсутні праці присвячені темі еволюції жанру альтової сонати. В зв'язку з цим у даній роботі буде спроба відстежити розвиток жанру альтової сонати на прикладі двох сонат Ребекки Кларк та Грема Вотергауса.

Мета роботи — визначення тенденцій розвитку жанру альтової сонати у XX– поч. XXI ст. та аналіз стильових і композиційно-драматургічних особливостей сонат для альта Ребекки Кларк та Грема Вотергауса.

Для досягнення мети у роботі поставлені наступні **завдання**:

- окреслити процес розвитку жанру альтової сонати впродовж XX– поч. XXI століть;
- відстежити стильові та композиційні особливості творчості Ребекки Кларк та Грема Вотергауса ;
- виявити жанрово-стильові особливості альтових сонат Ребекки Кларк та Грема Вотергауса;
- здійснити детальний композиційно-драматургічний аналіз та виконавський аналіз партій солістів.

Об'єкт дослідження – європейський жанр альтової сонати XX–поч. XXI ст.

Предметом дослідження є композиційні та стильові особливості альтових сонат Ребекки Кларк та Грема Вотергауса у контексті розвитку жанру альтової сонати XX- поч. XXI століть.

Матеріали дослідження склали манускрипт Сонати для альту і фортепіано Ребекки Кларк (1919 р.) та партія фортепіано і альту Sonata ebraica Грема Вотергауса в оригінальній редакції (2013 року).

Теоретичну базу дослідження склали праці, присвячені постаті та творчості Ребекки Кларк (Л. Кертіс, С. Куркі, К. Джонсон); праці, присвячені творчості Грема Вотергауса (Г. Вотергаус);

Методологічною основою дослідження стали: *історичний метод*, який дав змогу окреслити еволюцію розвитку жанру альтової сонати, а також жанру альтової сонати у творчості Ребекки Кларк та Грема Вотергауса; *метод жанрово-стилістичного аналізу* дав змогу виявити особливості сонати та її жанрову приналежність; *методи цілісного та виконавського аналізу*, шляхом застосування яких ми змогли детально проаналізувати твори та виявити технічні особливості та можливі труднощі для виконавця; *комплексний метод* дав можливість підсумувати увесь зібраний матеріал, викладений у роботі.

Наукова новизна полягає у дослідженні розвитку альтової сонати ХХ-поч.ХХІ ст. та композиційно-стилістичних особливостей на прикладі сонат Р. Кларк та Г. Вотергауса у контексті виконавського аналізу творів.

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, двох розділів та списку використаної літератури. Основна частина вміщує два розділи, де перший розкриває загальний процес розвитку жанру альтової сонати, а також жанрово-стильові особливості творчості Ребеки Кларк та Грема Уотерхауса; другий розділ є аналітичним й містить детальний аналіз жанрово-стильових, композиційно-драматургічних особливостей сонат, а також виконавський аналіз. Список використаних джерел містить 17 позицій.

РОЗДІЛ 1. ЖАНРОВО-ІСТОРИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ АЛЬТОВОЇ СОНАТИ ХХ– ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

1.1 Жанрово-історичні та стилістичні особливості альтової сонати в контексті європейського музичного мистецтва ХХ століття

Жанр альтової сонати став дуже вагомою і невід'ємною частиною творчості європейських композиторів ХХ століття. Для деяких з них альтова соната стала, в першу чергу, областю експериментаторства, для інших — цілком усвідомленою творчою одиницею і отримала вагоме значення в творчості композиторів. Безсумнівно, альтове сонатне мистецтво назавжди залишило неухильний слід в музичній культурі минулого століття . Жанр альтової сонати в повній мірі відобразив найважливіші події світової історії ХХ століття.

Як солюючий інструмент, альт остаточно був визнаний в ХХ столітті завдяки таким композиторам і альтистам, як: Пауль Хіндеміт, альтист-віртуоз, який написав 7 сонат для альту: для альту соло та для альту і фортепіано; Макс Регер написав три сонати для кларнета або альту на початку ХХ століття; Ребекка Кларк у 1919 році створила сонату для альту та фортепіано; Соната для альту Бакса, написана (як і концерт Уолтона) для великого англійського альтиста Лайонела Тертіса в 1923 році. Вона є одним з найбільш відтворюваних та часто записуваних камерних творів; Мечіслав Вайнберг створив чотири сонати для альту в період з 1971 по 1983 рік; Соната для альту і фортепіано, оп. 147, - остання композиція Дмитра Шостаковича, закінчена в липні 1975 року і

присвячена Федору Дружиніну; Дьордь Лігеті написав свою сонату для солюючого альту між 1991 і 1994 роками. Композитор ХХІ століття Грем Вотергаус написав сонату для альту під назвою *Sonata ebraica*, завершену в 2013 році.

Зупинимося на одному з найвидатніших композиторів ХХ століття, у творчості якого жанр альтової сонати загравав новими барвами і відтворився в видатних зразках цього жанру.

Сім альтових сонат видатного німецького композитора і альтиста Пауля Хіндеміта (1895-1963) — чотири сонати для альту соло і три для альту і фортепіано — є ні що інше, як концентроване вираження фундаментальної музичної думки композитора. Музичну кар'єру П. Хіндеміт розпочинає як скрипаль та у віці дев'ятнадцяти років займає посаду концертмейстера оркестру Франкфуртської Опери. Однак в 1919 році П. Хіндеміт почав часто музикувати на альті, який згодом став його основним інструментом і прославив його як видатного альтиста ХХ століття.

Твори для альту П. Хіндеміта зібрані в трьох циклах: перший цикл включає дві роботи, написані в 1919 р. — Сонату для альту і фортепіано оп.11 №4 і Сонату для альту соло оп.11 №5. В даних сонатах композитор зберігає ранні естетичні погляди щодо власної ідеї про красу; другий цикл складається з Сонат для альту соло оп.25 №1 (1922) і оп.31 №4 (1923) і Сонати для альту і фортепіано оп.25 №4 (1922); в третій цикл входять Соната для альту соло (1937) і безсумнівний шедевр композитора — Соната для альту і фортепіано (1939).

У роки написання ранніх сонат академічне музичне життя в Німеччині розвивалося на фоні завершеної Першої Світової війни. Надії людей на світле майбутнє були помітно затьмарені. П.Хіндеміт, як і багато інших, побоювався, що соціально-економічні обмеження не залишать шансів для великого розвитку музичного життя Німеччини.

У віці двадцяти чотирьох років Хіндеміт пристрастився до творчості поетів раннього експресіонізму: німецького драматурга Августа Штрамма (1874 - 1915), австрійського поета Георга Тракля (1887 1914) і німецької поетеси Ельзи Ласкер-Шулер (1869-1945). Їх трагічне символічне світовідчуття справило значний вплив на подальшу творчість композитора. Соната для альту і фортепіано ор.11 №4 дотримується некласичної сонатної структури. Загалом, соната одночастинна, але все ж її епізоди можна небезпідставно розділити.

Соната для альту соло ор.11 №5 була вперше виконана П. Хіндемітом 14 листопада 1920 року в австрійському місті Фрідбург. Соната складається з чотирьох частин. У музиці даного твору чітко простежується вплив творчості І. С. Баха, Макса Регера (1873-1916), Сезара Франка (1822-1890) і Клода Дебюссі. Перший твір з другого циклу — Соната для альту соло ор.25 №1. Мабуть, це найвідоміша сольна альтова соната композитора. У цій роботі простежуються більш чіткі риси сформованої музичної мови Пауля Хіндеміта. Соната складається з п'яти частин. У заголовку до четвертої частини Хіндеміт зазначає : «У шаленому темпі. Дико. Краса звуку має другорядне значення ». Дана примітка композитора суперечить естетиці його власних сонат з ор. 11, що свідчить про еволюцію жанру сольної альтової сонати в творчості Хіндеміта. Дві інші сонати з цього циклу написані у більш традиційному трактуванні структури частин. У Сонаті оп. 25 №4 і Сонаті оп. 31 №4 контрасти між частинами значно посилені.

В Сонаті оп. 25 №4 значно зміщується акцент у бік партії фортепіано. У той же час, вступна частина Сонати для альту соло оп. 31 №4 своїми нав'язливо повторюваними ритмічними фігураціями нагадує про події першої частини з Сонати ор.25 №1. Ліричні і драматичні епізоди не піддаються значним структурним метаморфозам, але встановлені чітко, щоб найбільш грамотно позначити форму даних творів. Також слід зазначити впровадження часткового поліфонічного розвитку тематизму в музичну мову сонат з даного опусу.

Під час переїзду з Нью-Йорка в Чикаго в квітні 1937 року П. Хіндеміт написав свою останню Сонату для альту соло. Соната складається з чотирьох

частин. Формальна концепція твору не заснована ні на постромантичній традиції, ні на експериментальних сонатах 20-х років. Характерність твору зумовлена впровадженням в партитуру хроматизму. Милозвучні інтервали кварта, квінта, октава стають домінуючими. Хіндеміт відзначив, що під час створення цієї сонати відчував абсолютно нове натхнення.

Яскравим зразком також є Соната для альту Арнольда Бакса. Це прекрасний твір для альту — традиційний зразок твору для альту. Арнольд Бакс - британський композитор, диригент, піаніст і педагог. Писав музику до вистав і фільмів. У 1942 році йому було присвоєно звання Майстер королівської музики. Твір дивує слухачів захоплюючою мелодійністю інтонацій чарівного альту, супроводу та багатьма композиторськими особливостями. Даний альтовий опус вражає виконавця динамічною і прозоро зрозумілою альтовою виразовістю у музичному тексті та іншими альтовими особливостями. Соната присвячена Лайонелю Тертісу. Композитор почав працювати над сонатою для альту і фортепіано у 1921 році. Перша частина датована 9 грудня 1921 року, а всі три частини були завершені через місяць. Вперше його виконали Тертіс і Бакс в Еоловому залі 17 листопада 1922 р. Майже одразу більшість коментаторів розцінили сонату як одну з найвидатніших робіт Бакса.

Під час Першої світової війни юнацькі погляди на світ Бакса розвіялись в Дубліні в 1916 році, коли друзів композитора було вбито і страчено. З його пера виникла низка меморіальних творів, а також поезія, яка в 1918 р. була настільки яскравою, що її заборонив британський цензор в Ірландії. Після цього відбулася громадянська війна в Ірландії, проблеми, і Бакса все це неабияк турбувало. Не виключено, що соната для альту, мабуть, була однією з останніх творів в ескапістській кельтській країні чудес його юності та її сумної долі. Йому довелося зіткнутися з реальністю.

Соната складається з трьох частин. Вона починається з плавного *Molto moderato* і набуває напруженого характеру. Середня частина *Allegro energico*

ma non troppo presto, неспокійна та напориста. Робота завершується похмурим образом у Molto lento.

Музика розкриває справжнє поетичне бачення і досягає тихої, але напруженої краси у порівнянні з простими засобами. Хоча Бакс і не є явно «кельтським» і не має жодної суб'єктивної програми, тут ми, безсумнівно, чуємо його остаточне вираження різних впливів у чудовий особистий стиль.

Соната для альту та фортепіано оп. 28 (1945) — Мечислав Вайнберг(1919-1996)

Польсько-російський, єврейський композитор Мечислав Вайнберг народився у Варшаві. Після вторгнення нацистів у Польщу у вересні 1939 року Вайнберг переїжджає до Радянського Союзу.

Стиль Вайнберга сучасний у порівнянні зі стилем більшості росіян його покоління і є яскраво забарвленим єврейськими мелодіями та ритмами. Це також стосується його Сонати оп. 28, спочатку написаної для кларнету і фортепіано в 1945 році, незабаром після Другої світової війни. Перша частина відкривається мелодійною темою на альті, після якої починається тонкий діалог з фортепіано. Присутня іронія та гармонії твору змушують задуматися про Шостаковича. Середня частина має пастирський характер і включає в себе мелодії Клезмера. Останньою частиною є Адажіо, що абсолютно не типово для сонати.

Соната для альту соло Дьордя Лігеті.

Лігеті створив свою сонату для альту між 1991 і 1994 роками. Соната для альту соло написана у шести частинах. Лігеті складав її у різні фази, паралельно зі скрипковим концертом та його фортепіанними етюдами. У

композитора з'явилося натхнення написати сонату для альту, почувши Табею Ціммерманн, виконання якою почув на радіо.

Соната для альту соло — це відступ від Сонати для віолончелі соло Лігеті, написаної 40 роками раніше, і представляє важливий поворотний момент, коли Соната для альту демонструє більше барв, що нагадує барокову сонату, яка має багато частин, Lamento, і завершується чаконкою, що наслідує сонати Фрескобальді, які принесли пассакалію та чакону. Перша і третя частини — це варіації на остінато, які чергуються між рухами перпетуо. У першій, четвертій та п'ятій частинах виявляються елементи східноєвропейської традиційної музики, тоді як вплив вільних ритмів джазу та латинських гармоній більше втручаються у другій, третій та шостій частинах. Іншими характерними рисами є гармонії у першій та четвертій частинах та повторювані акорди у другій та шостій. Критик Блер Сандерсон назвав сонату "одним з основних творів для альту ХХ століття".

На прикладі цих європейських композиторів та їх альтових сонат можемо відчувати вплив: історичних подій, експериментальних стилів сучасників та натхненників минулих епох, що неабияк відбивається на розвитку жанру альтової сонати.

1.2. Жанрово-стильові особливості творчості Ребекки Кларк та Грема Уотерхауса.

Твори Ребекки Кларк є унікальним явищем для першої половини ХХ століття прикладом того, як у альту з'являється «жіноче обличчя». З цього приводу Л. Кертіс писала: «Ребекка Кларк була однією з тих унікальних жінок, чия кар'єра як композиторки та альтистки відчинила двері для наступних поколінь жінок-музикантів.» [4,с.11]

Ребекка Кларк досягла того, що вона назвала «мій маленький присмак успіху», в 1919 році, коли її соната для альту отримала перше місце на конкурсі, який проводила відома покровителька музичного мистецтва Елізабет Кулідж. Вражаючи своєю пристрастю і силою, її музика охоплює цілий ряд стилів ХХ

століття, включаючи імпресіонізм, постромантизм та неокласицизм. Незважаючи на те, що вона написала майже 100 творів (включаючи пісні, хорові твори, камерні твори та музику для фортепіано соло), за її життя було опубліковано лише 20 творів.

Ребекка Кларк народилася 27 серпня 1886 у передмісті Лондона – м. Херроу в Англії. Матір Ребекки була з Німеччини, а батько з Америки. Композиторка провела значну частину свого повноліття в США, і претендувала як на англійську, так і на американську національність. Її пізньовікторіанське дитинство і, зокрема, жорстокість батька описані в її мемуарах, написаних у 1969-73 рр.

З 1902 по 1905 рр. Вона навчалась гри на скрипці у Королівській музичній академії. З 1907 р. Р.Кларк продовжила навчання у Королівському музичному коледжі в класі композиції одного з головних ініціаторів англійського музичного відродження — Чарльза Стенфорда. Саме він порадив Р. Кларк перейти зі скрипки на альт. Вона брала уроки у засновника англійської альтової школи — Лайонела Тертіса. Через конфлікт з батьком у 1910 р. була змушена покинути навчання та самостійно забезпечувати себе грою на альті. Р. Кларк стає учасницею жіночого струнного квартету, починає грати в оркестрі Генрі Вуда «Квінс Холл», ставши однією з перших жінок у цьому колективі. У 1916 р. Р. Кларк їде до США з концертами.

1919 р. на композиторському конкурсі, який провела Елізабет Кулідж у рамках створеного нею Беркширського фестивалю – Соната для альту і фортепіано Р. Кларк була удостоєна другої премії, розділивши її з ще одним альтовим твором – Сюїтою Е. Блоха. Важливими подіями у житті Р. Кларк у цей період є її концерти на Гавайських островах 1918-1919 рр. (разом з подругою віолончелісткою Мей Макл) та турне по британських колоніях у 1923 р. У 1924 р. Р. Кларк повертається до Лондону, бере активну участь у концертах камерної музики, у тому числі у складі заснованого у 1927 р. англійського ансамблю, який представляв собою жіночий фортепіанний квартет.

З початку Другої світової війни Р. Кларк переїжджає до США, де мешкатиме до кінця життя. У 1944 р. вона одружується з піаністом Джеймсом Фріскіном. З 1954 р. вона припиняє композиторську діяльність, за винятком редагувань деяких своїх ранніх творів. Померла Р. Кларк у Нью-Йорку у 1979 р.

Більша частина творів Кларк включає альт, так як вона була професійною виконавицею протягом багатьох років. Багато було написано для себе та всіх жіночих камерних ансамблів, у яких вона грала, зокрема *Norah Clench Qu, English i d'Aranyi Si*. Ребекка гастролює по цілому світу і пише твори у яких сильно відчувається вплив основних тенденцій в музиці ХХ століття. Кларк знала багатьох провідних композиторів того часу, зокрема Блоха та Рао, з якими часто порівнювали її творчість.

Творчість Ребекки Кларк також часто порівнювали з імпресіонізмом Дебюсі, особливо багатими текстурами та гармоніями. Соната для альту — тому приклад, з її пентатонічною відкритою темою, гармоніями, емоційно напруженою природою, і складною ритмічною структурою. На сьогоднішній день соната для альту і фортепіано займає вагомe місце серед репертуару для альту.

Morpheus написаний роком раніше, був її першим великим твором після більш ніж десятиліття пісень та мініатюр. «*Rhapsodia*» — є найамбітнішою роботою Кларк: зі складними музичними ідеями та неоднозначними тональностями, що сприяють різним настроям твору. На відміну від них, «Серед літнього місяця», написаний наступного року, — це легка мініатюра з лінією скрипкового соло.

Окрім камерної музики для струнних, Кларк написала багато пісень. Майже всі ранні твори Кларк призначені для солюючого голосу та фортепіано. 1933 року написала «Тигр», на вірші Блейка. Вона працювала над ним протягом п'яти років, за винятком інших робіт під час її бурхливих стосунків з Джоном Госсом, і переглянула їх у 1972 році. Однак більшість її пісень мають

легший характер. Її ранніми творами були салонні пісні, і вона продовжила створювати обсяги робіт, почерпнутих із класичних текстів Мейзфілда та А. Е. Гаусмана.

Протягом 1939—1942 років, останнього плідного періоду, що наближався до кінця її композиторської кар'єри, її стиль став більш чітким і контрапунктним, з акцентом на мотивні елементи та тональні структури, що є ознаками неокласицизму. Думка (1941), нещодавно опублікована робота для скрипки, альту та фортепіано, відображає східно-європейські народні стилі Бартока та Мартіна. «Пассакалія на староанглійські мелодії», також з 1941 року, прем'єра якої відбулася у виконанні самої Кларк, заснована на темі, яка з'являється протягом усього твору. Твір написаний з використанням головним чином дорійського ладу, але вдається до рідко чутого фригійського ладу. Частина присвячена «ВВ», нібито племінниці Кларк Магдалині; вчені припускають, що присвята, швидше за все, стосується Бенджаміна Бріттена, який організував концерт, присвячений загибелі друга Кларк Френка Бріджа. Прелюдія, Аллегро та Пастораль також написана в 1941 році, є ще одним неокласичним твором, написаним для кларнета та альту.

Кларк не писала великих творів, таких як симфонії. Її загальна кількість композицій — 52 пісні, 11 хорових творів, 21 камерна п'єса, фортепіанне тріо та соната для альту. Її робота була майже забута протягом тривалого періоду часу, але інтерес до неї був відроджений в 1976 році після радіоефіру на святкуванні її дев'яностоліття. Більше половини композицій Кларк залишаються неопублікованими та перебувають у особистому володінні її спадкоємців. Однак на початку 2000-х років значна кількість творів була надрукована та записана.

Грем Вотергаус — англійський композитор і віолончеліст. Його творчість спрямована на камерну музику. Для власного інструменту він створив концерт для віолончелі, «Три п'єси» для віолончелі соло та «Варіації» для віолончелі соло. Він написав струнні квартети та композиції, які поєднують

квартет із солюючим інструментом, включаючи квінтет Пікколо, квінтет фаготів та Рапсодія Макабре. Вотергаус створив поезію для дикламаційного голосу та віолончелі «Der Handschuh», і написав пісенні цикли. Його композиції відображають індивідуальні здібності та характер виконавців та інструментів, від піколо до контрабасу.

Народився Грем Вотергаус 2 листопада 1962 р. в сім'ї музикантів в північному Лондоні. Батько був фаготистом, а мати - піаністкою, яка навчалась у Мюнхені та стала вчителем скрипки. У дитинстві Грем з сестрами почали займатися грою на струнних інструментах та фортепіано. Згодом навчався в лондонській державній школі, де акцент робився на широкій музичній освіті. Віолончель завжди була головним інструментом для Вотергауса, але також він навчався композиції, диригуванню, співав у хорі, вчився грі на фортепіано та органі. В університеті вивчав композицію та музикознавство; в німецькому *Hochschulen* освоював гру на віолончелі, невеликий період часу на фортепіано, а також здобував навички диригування. На широку галузь досліджень частково вплинув батько, який, окрім видатного фаготиста, був ще й музикантом із широкими інтересами, охоплюючими фортепіано, альт та музикознавство (точніше історію музичних інструментів). Вотергаус завжди захоплювався різноманітними музичними напрямками, знаходячи різні дисципліни, що доповнюють одна одну, особливо віолончель і композицію. Хоча гра на віолончелі та композиція залишаються основними, Грем також працює диригентом та піаністом. В останні роки композиторство стає головним пріоритетом.

Неабиякий вплив на творчість мали викладачі з віолончелі: Марія Клігель, Янг-Чанг Чо та Зігфрід Палм, кожен з яких поєднував віолончельну майстерність з високим ступенем музикальності. Також на творчість його повпливав Целібідахе, який заохочував Уотерхауса як композитора, коли той грав під його керівництвом з оркестром фестивалю Шлезвіг Гольштейн.

Надихаючі ідеї поступали під час розмов з кількома літературними лондонськими друзями, а також колегами-музикантами, членами сім'ї, видавцями.

Вотергаус мав незліченну кількість улюблених композиторів, але завжди захоплювався Гайдном, особливо його квартетами, навчаючись у них під час написання творів для струнних. Також Бріттен та Стравінський вплинули на його гнучку музичну мову та витончену композиторську техніку. Серед менш відомих композиторів: Шимановський, Фоулдс і Алкан, головним чином за їх неприборкану фантазію та сміливість у поєднанні очевидно суперечливих музичних матеріалів.

Фактори, які повпливали на композиторську кар'єру Вотергауса..

Наприкінці 80-х грав у Целібідахе, чий зауваження щодо фрази, музичної форми та балансу інструментів відкрили йому очі. Зовсім недавно його робота над докторською з композиції в Університеті Бірмінгема привела до більш тісного контакту з сучасною англійською музичною сценою і дала поштовх для написання серії камерних творів (включаючи фортепіанний квінтет та фортепіанний квартет), що завершилися "Заклинаннями для фортепіано та ансамблю". Ще одним впливом протягом багатьох років були літні курси струнної камерної музики у Великобританії (NCMC), Німеччині (Streicherfreizeit) та Франції, на яких Вотергаус міг представити власні твори для струнного оркестру та випробовувати нові камерні твори з колегами-експертами в неформальному оточенні.

Будучи студентом Грем поступово зайнявся музичним життям у Кельні та Ессені та навколо нього, приєднавшись до камерного оркестру, потім професійного фортепіанного тріо; зрештою оселився в Мюнхені, де зараз живе з дружиною та сином. Композитор захоплюється високими стандартами, серйозністю, з якою сприймають музичну професію, і має широке коло чудових друзів-музикантів та колег, з якими він виступає. Незважаючи на це, йому подобається підтримувати зв'язки з Великобританією, наприклад, як постійний

композитор Національного курсу камерної музики та в турі з Мюнхенським фортепіанним квартетом.

Ось, що сам композитор каже про процес написання своїх творів: «Натхнення - невловимий, важко визначений предмет. Перш за все, людина перебирає власну музичну пам'ять, щоб знайти фрагменти ритму та мелодії, які можуть бути перекомпоновані, складені з музичних клаптиків у глибинах розуму. Технічні аспекти можуть призвести до винаходу мотивів. Основним джерелом натхнення є музиканти, для яких ви пишете - спосіб їх гри, руху, навіть розмови. Поезія (наприклад, Льюїс Керролл, Шиллер), а також живопис, архітектура, навіть політика. Історичні події можуть впливати на те, як виникають нові твори. Хтось покладається на підсвідомість і не може точно визначити, звідки береться "натхнення", але вірить, що в активному та різноманітному способі життя джерела продовжують текти.

Випробувати щось на фортепіано, віолончелі або з колегами є необхідною частиною процесу, і іноді зміни вносяться після першого виступу. Встановлення приміток на комп'ютері відбувається пізно, хоча редагування часто проводиться на екрані, що дозволяє перевірити певні позначення та видалити їх, якщо вони виявляються незадовільними. Для публікації я готую шматки на комп'ютері. За збігом обставин, мені відомо, що при композиції діють двократні шкали. У той час як винахід матеріалу відбувається миттєво, розробка та формування цілісного фрагмента - це довга, затяжна процедура.»

Щодо загальної тенденції у музичному житті ХХІ століття.

Грем Вотергаус вважає, що в епоху глобалізму та мультикультуралізму колишні бар'єри та поділи, культурні та політичні переосмислюються. Незалежно від того, походить музика з Європи, Азії чи Америки, навіть так звана серйозна чи популярна — стає менш актуальною. Людям цікаво те, до чого вони ще не мали відношення, незалежно від походження. Композиторам потрібно бути більш гнучкими та пристосованими. У музиці є величезний освітній та цивілізаційний потенціал, і її функції в суспільстві можуть бути

різноманітними, наприклад: виступи в школах, лікарнях, навіть тюрмах можуть принести величезну користь як виконавцям, так і слухачам. Композитори можуть бути лідерами за допомогою рушійної сили музики, щоб об'єднати людей, забезпечити радість та спільну точку дотику. Незалежно від того, чи писали вони для духових оркестрів у Мідлендсі Великобританії, для молодіжних хорових колективів у Парижі чи для вуличних реперів у Берліні, композиторам слід виходити у світ та взаємодіяти зі своїми потенційними виконавцями та глядачами. Вже можна спостерігати, як активно це відбувається в деяких країнах. Музика має величезну сугестивну та емоційну силу, і з самого початку продюсери кіно та телебачення найшвидше пристосувались до цього. Уотерхаус мав лише мінімальний досвід роботи з фільмами чи телевізійною роботою, але композитор впевнений, що є повністю відкритим для пропозицій, якщо з'явиться така можливість. Грему особливо подобається симбіоз музики та руху або танцю / балету, і одним із його улюблених проєктів було створення балету для 12 танцюристів та струнного квартету до власного "лібрето".

На даний момент композитор працює над "квартетом Brexit" - дещо політично вмотивованим твором, який має є актуальним, починаючи з 31 січня 2020 року. Цей твір розроблений частково з катарсичним характером, щоб вивести своє розчарування в результаті. Також завершує роботу над Варіаціями для віолончелі, які мають вийти незабаром, також працює над циклом пісень для сопрано та фортепіано під назвою Unbeschriebene Blaetter (Чисті аркуші).

РОЗДІЛ 2. СОНАТИ ДЛЯ АЛЬТА РЕБЕККИ КЛАРК ТА ГРЕМА ВОТЕРГАУСА: ЖАНРОВОГО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ КОМПОЗИЦІЙ

2.1. Композиційно-драматургічні особливості та виконавський аналіз альтової сонати Ребекки Кларк

Ребекка Кларк. Соната для альту і фортепіано a-moll.

Соната для альту і фортепіано a moll, мабуть, найзнаковіший альтовий твір у творчості Ребекки Кларк (1886-1979). Масштабність цієї роботи, драматургія і технічні засоби ставлять Сонату в один ряд з видатними альтовими творами того часу. Р. Кларк писала, що в її Сонаті багато барв і прийомів запозичених від К. Дебюссі і Р. Воан-Вільямса (1872 -1958), останній з яких був її близьким другом. Грубо кажучи, Соната дуже космополітична, так як написана в німецьких формах з французькими гармоніями і британським менталітетом.

I. Impetuoso.

Назва першої частини запозичена з вірша французького поета Альфреда де Мюссе і говорить наступне: «Поет, підніми лютю; молоде вино хвилюється в венах Бога цієї ночі!»

Перша частина сонати Р. Кларк заснована на принципах сонатної форми і розпочинається з дванадцятитактової декламаційної каденції альту побудованої на дорійському ладі. Виконується яскрава фанфарична мелодія альту над витриманим педальним акордом фортепіано. Мотив на початку, створює матеріал для першої частини, а також з'являється у III-й. Кипучий і таємничий характер залишається протягом усієї частини. Мотив шістнадцятками вперше використаний у 2 такті є генеративним і з'являється у різних видозмінах протягом твору. Знаковий прийом Кларк відстежується у поєднанні дуолей і тріолей протягом усього твору; помітний Дебюссівський контраст між статичною і схвильованою мелодичною лінією. Перша тема, що позначена як *Roso agitato*, вводить нову мелодію та використовує техніку динамічного контрасту, яка є також показовою рисою впливу Дебюссі. Це використання повторюваної динаміки *крещендо / фортепіано*, які створюють відчуття неспокою врешті-решт ведуть до наступної теми у 39т., але не раніше, ніж Кларк спритно зіставляє мотив вступу з фрагментованою першою темою, змінюючи роль інструментів.

Друга тема приносить зміну характеру та набуває більш спокійний і тихий настрій, але лінія альт залишається пов'язаною з першою темою. В розробці відстежуються комбінації матеріалів, представлених раніше, але крім того, альт виконує кілька каденцеподібних уривків, які наповнюють твір віртуозною енергетикою. Мотив заклику фанфар із вступу продовжує трансформуватися та поєднуватися з іншими елементами, які з'являються тепер і на фортепіано. Кларк поступово будує кульмінацію, починаючи з 75т., де лінія альт використовує поєднання відкритих квінт та октав. Це, на мій погляд, одне з найвиразніших елементів східного стилю. Однак вона не завершує мотив, натомість трансформуючи його у послідовність наполегливо швидких шістнадцятих нот, які на *cresc. e animando* досягають своєї кульмінації і після цього відбувається різкий спад у динаміці на *p* у характері *grazioso*.

Згодом з'являється друга тема і відтворюється на тому самому матеріалі, але вже у мі мажорі в характері *Forte appassionato*. Завдяки цьому відчувається великий контраст з оригінальним проведенням (39-74т.) Цей настрій наростає, прослуховується низький глибокий регістр альт, яскравий тембрально теплий високий регістр і досягає піку між 147-150т. після цього поступово розсіюється пристрасне красномовство уривку, закінчуючи частину повільним спадом, коли альт зникає у мерехтливих арпеджіо у динаміці “*ppp*” Друга тема підходить до кінця на динаміці “*p*” і змінюється на п'ятнадцятитактову коду у якій звук обох інструментів повільно розчиняється.

Форма частини досить консервативна. Р. Кларк пише музику в нетрадиційній манері, що звільняє її від стереотипного використання співвідношень тональностей кварто-квінтового кола. Музика насичена невблаганним рухом, спрямованим весь час вперед, але раз у раз відступає перед особливо інтенсивними кульмінаціями.

II. Vivace

Друга частина сонати для альту є певною мірою найбільш захоплюючою завдяки своєму характеру. В партії альту помітно підкреслене безпосереднє відношення композиторки до даного інструменту, її вільне володіння технічними можливостями. Використовується широка палітра звуків альту: піцикато, подвійні ноти, акорди, подвійні флажіолети, це дозволяє відтворювати різні тембральні контрасти у частині. Протягом частини зустрічаються дуже доцільно розміщені фермати та цезури, акценти. Вони вдало підсилюють дотепність, почуття гумору та загадковість частини створюючи напругу і змушуючи слухача здогадуватись, якою траєкторією музиканти продовжать свій рух.

На відміну від сильної мелодичної і тональної напруги першої частини Сонати, друга частина побудована в дещо іншому ключі. Тут панує ритмічна моторика в поєднанні з пікантною жвавістю головної теми. Основа тематичного руху базується на вільному чергуванні двох цілотнонових гам. У більш повільному темпі це надало б відчуття лякаючої нестабільності, але завдяки зручності розміру 6/8 досягається вивертка чутливість. З інших особливостей варто виділити використання сурдини на альті під час гри у високих позиціях заради отримання благозвучного повітряного звуковидобування, флажіолети квінтами яскраво відтворюють східний настрій частини. Кларк вміло використовує свої знання про технічні і тембральні можливості альту, а також нестандартні гармонії, фактуру і форму щоб надати сонаті унікального звучання.

III. Adagio

Заключна частина є найбільш вільною в плані формотворення. Незважаючи на трьохчастинність Сонати, протиставлену більш типовому чотирьохчастинному циклу, Ребеці Кларк вдається винахідливо вибудувати

структуру третьої частини, де повільний вступний епізод з'єднується з поживленим фіналом .

Третя частина розпочинається темою фортепіано. Вступна мелодія подається п'ять разів протягом усієї частини з використанням різних текстур. Видозмінена тема відрізняється за обсягом, але завжди залишається витриманою точним ритмом, як вказано у 1-2т. Як зазначалося вище, перша поява теми охоплює 1-8т. і вперше проведення теми звучить на фортепіанним, а відразу ж друге проведення на альті (9-22т.), що різко контрастує з початком дисонансу, фортепіанний акомпанемент доповнюється хроматизмами. Третя (.24-31т.) і четверта (75-83т.) появи мелодії є найбільш подібними, з мелодією, яку грає альт над тріольним остінато на фортепіано. Ці два розділи позначені «pp *calmato*», і наче дають перепочинок попередньому матеріалу. П'яте проведення виконує ту саму функцію, з ритмічним супроводом мелодії в 206-210т., що забезпечує полегшення від висхідного регістру та кресендо матеріалу безпосередньо перед цим. У цьому вигляді лінія альту точно відповідає початковій мелодії фортепіано (хоча тепер вона написана в $3/2$, а не в $3/4$), демонструючи, що розвиток цієї мелодії менш важливий, ніж фактурний контраст. Завершується соната пишною і блискучою демонстрацією всього діапазону альту, а також фортепіано (партія яких рівноцінно складна).

2.2. Композиційно-драматургічні особливості та виконавський аналіз альтової сонати Грема Вотергауса.

Соната для альту і фортепіано у трьох частинах була створена у Мюнхені взимку 2012/13 року. Це перша сольна робота для альту композитора. Він розглядає жанр сонати, як можливість поєднання передових технічних елементів цих двох інструментів із чіткою структурованою формою. Вотергаус також розглядає сонату як розгортання оповідальної дії, сформованої конфліктом між двома рівноправними дійовими особами. Матеріал розгортається в діалозі між альтом та фортепіано, які взаємодіють і реагують

один на одного. Композитор у даному творі ставить особливий виклик для альтиста. Партія альту складається, як з віртуозних уривків, так і з проведень в яких демонструються тембрально глибокі низькі та дзвінкі високі реєстри інструменту.

Композитор Едвін Роксбург зауважив: "... соната дуже вражає завдяки наданому альту пристрасного характеру у переконливій віртуозності та виразності. Я завжди був шанувальником сюїти Блоха, в якій він використовує єврейську мелодію. Ваша ж демонструє більш тонке злиття мелодії з вашим власним матеріалом".

Ідея Sonata Ebraica полягала в тому, щоб написати інструментальну сонату, що включає технічно складний музичний матеріал для обох інструментів у чіткій музичній формі. Спочатку Вотергаус вагався використовувати слово "Соната" в назві, враховуючи величезну вагу традицій, що стоять за ним. Проте протягом ХХ століття багато композиторів використали це слово для своїх цілей. Наприклад, Фортепіанна соната Стравінського (1924), яка використовує це слово у початковому значенні, не обмежуючись очікуваннями попередньо сформованої музичної форми. Соната Лігеті для соло альту (1994) складається із серії частин, кожен з різними мікроформами та різним ступенем віртуозності, що додає до створеного твору майже довільного формоутворення.

Форма першої частини Sonata Ebraica була заздалегідь задумана як структура сонати, хоча пропорції епізодів визначалися силою накопиченої музичної напруги в міру розвитку частини. Вотергаус це постійно брав до уваги під час композиційного процесу.

I.Grave, pesante –Allegro

Перша частина відкривається повільним, урочистим та декламаційним вступом альт, так званою квазікаденцією. Імітація дзвонів у партії фортепіано нагадує єврейські релігійні зібрання. Ці переслідуючі звуки повторюються знову і знову протягом твору. У 30 такті, відбувається зміна характеру і темпу. «Аллегро» починається з стрімкої теми, що рухається вперед та звучить у низькому альтовому регістрі і активно на крещендо рухається до високого регістру. Удар акордів на піццикато звучать у другій темі. Чергування подвійних флажіолетів та піццикато повторюються п'ять разів із зростаючою напругою і різко перериваються акордами імітуючими дзвони, після чого з'являється проведення у *tempo libero* альтовими флажіолетами. Далі слідує реприза матеріалу *Allegro*, хоч і транспонована, скорочена та видозмінена.

II. Adagio piangendo, serio

Друга частина повільна, стримана, є своєрідним дискурсом між фортепіанними акордами широкого діапазону та речитативними фразами альт. У 48 такті альт виконує відому єврейську народну пісню "Am Kamin" у приглушеному настрої в той час коли на фортепіано звучать широкі речитативні фрази, які на початку твору виконував альт. Наприкінці частини, на витриманому фортепіанному акорді звучать альтові флажіолети в динаміці "p"

III. Allegro vivo

Остання частина розпочинається віртуозно, активними шітнадцятками на альті з акцентованою третьою долею і побудована на фігурі запозиченій з антології єврейсько-американських творів для скрипки початку ХХ століття. Несамовитий вступ ненадовго зупиняється і перш ніж він знову з'явиться у частині відбувається перехід до двох епізодів які формально переплітаються між собою. Перший (30 т.) складається з ліричної теми альт, що супроводжується хроматичним басом вісімками у фортепіано. Другий складається з ритмічного мотиву з трьома бурхливими, протестуючими акордами над стійким басом остінато. Діалог альт та фортепіано розвивається

бурхливою, віртуозною суперечкою. Лише до кінця епізоду буря ніби стихає. У кодї, сили інструментів об'єднуються до того, як остання конфігурація альта на “FF” *con tutta forza* приведе сонату до завершального інтервалу.

ВИСНОВКИ

Мета та завдання роботи, виконані: окреслений процес розвитку жанру альтової сонати впродовж XX – початку XXI століть, відстеженні стильові та композиційні особливості творчості Ребекки Кларк та Грема Вотергауса, а також здійснений детальний огляд композиційно-драматургічних особливостей та виконавський аналіз сонат.

В даній роботі представлені яскраві зразки альтових сонат XX – поч. XXI століть одних з найвидатніших європейських композиторів, а також виконавців, які повпливали на світове визнання альта, як солюючого інструменту. Виявлені характерні риси творчості і музичного стилю композиторів та проаналізовані видатні зразки альтових сонат.

Оглянута творча спадщина Ребекки Кларк та Грема Вотергауса та визначені стильові напрямки, історичний вплив, загальні тенденції творчості композиторів різних епох. Короткий біографічний екскурс та творчий шлях композиторів, побутові та історичні умови на момент створення музики.

Таким чином еволюція альтової сонати в творчості європейських композиторів XX – початку XXI століть розглянута на прикладі альтових сонат П. Хіндемита, А. Бакса, М. Вайнберга, Д. Лігетті та більш детальний аналіз проведено над Сонатою для альту і фортепіано Р. Кларк та Sonata ebraica Г. Вотергауса. Альтові сонати цих двох композиторів написані з різницею у 94 роки і в аналізі творів та загальному окресленню стилів композиторів відчувається величезна різниця. У творчості усіх представлених раніше композиторів висвітлені важливі тенденції, які в подальшому отримали розвиток в жанрі альтової сонати XX – початку XXI століть..

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Понятовский, С. П. История альтового искусства/ С.П. Понятовский.-М.: Музыка, 1984.-224 с.
2. Allen, Philosophies of Music History, 112-15.
3. Bax, Arnold. «Farewell, My Youth» and other writings by Arnold Bax.
4. Briner, Andres. Paul Hindemith. Mainz: Schott, 1988.
5. Christopher Johnson, "Rebecca Clarke. A Thematic Catalogue of Her Music" (unpublished paper, 1977), 11.
6. Clarke, Rebecca. «Program Notes for Viola Sonata». In A Rebecca Clarke Reader, by Liane Curtis, 226. Indianapolis, IN: Indiana University Press, 1977.
7. Curtis, Liane. Rebecca Clarke and Sonata form: Questions of Gender and Genre, 1977.

8. De Leeuw, Ton. Music of the Twentieth Century. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
9. Foreman, Lewis. Sir Arnold Bax. Viola sonata, Concert piece, Legend, Trio. 2006.
https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.557784&catNum=557784&filetype>About%20this%20Recording&language=English
10. Interview with Graham Waterhouse: <https://www.mycello.it/en/graham-waterhouse/>
11. Kurki, Saara .Rebecca Clarke's Viola Sonata: Background, analysis and the self behind it all. Royal College of Music in Stockholm, Department of Classical Music. 2019 (English)
12. Rebecca Clarke Society https://www.rebeccaclarke.org/her-music-cd/?doing_wp_cron=1623146546.2020769119262695312500
13. Tertis, Lionel. My Viola and I: A Complete Autobiography. London: Elek Books Limited, 1974.
14. The English page : Viola CD List of solo, duo, trio and concerto
<http://www.ne.jp/asahi/rumi/viola/vfc/vfcenglish.html>
15. Waterhouse, Graham. The balance of traditional and progressive musical parameters through the concertante treatment of the piano Analytical Commentary. Birmingham City University, 2018.
16. White, John. Lionel Tertis: The First Great Virtuoso of the Viola. Woodbridge: Boydell Press, 2006.

17. Williams, Ralph Vaughan. «National Music» and Other Essays. London: Oxford University Press, 1963.