

УДК 780.614.333:785.6:781.68:78.071.1 Гіндеміт (430) (045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-4>**Антон ГОРОДЕЦЬКИЙ**

кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента кафедри струнно-смичкових інструментів НМАУ імені П. І. Чайковського, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1–3/11, м. Київ, Україна, 01001

ORCID: 0000-0002-7205-6981

**Бібліографічний опис статті:** Городецький, А. (2025). Таємні сенси альтового концерту Пауля Гіндеміта «Der Schwanendreher». *Fine Art and Culture Studies*, 6, 28–35, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-4>

### ТАЄМНІ СЕНСИ АЛЬТОВОГО КОНЦЕРТУ ПАУЛЯ ГІНДЕМІТА «DER SCHWANENDREHER»

**Метою дослідження** є розкриття символічного змісту Концерту для альту з оркестром «Der Schwanendreher» Пауля Гіндеміта для глибшого розуміння його музичної мови та її прихованих сенсів. Даний опус є одним із найвизначніших альтових творів у композиторському доробку. Він також є одним із найбільш виконуваних альтових концертів, написаних у ХХ столітті – невід’ємною частиною конкурсних, концертних та, зрештою, навчальних програм.

**Методологія дослідження.** Для досягнення зазначеної мети був застосований комплекс наукових методів. Серед них історико-біографічний, який використовується для вивчення життя композитора, обставин створення та авторських виконань Концерту. Метод структурного та інтонаційного аналізу став незамінним у процесі дослідження партитури твору. Контент-аналіз був необхідний для розкриття змісту опусу, зокрема на основі авторської програми, наявної у його підзаголовку. Семіотичний метод дозволив виявити приховані сенси композиторського тексту.

**Наукова новизна статті** полягає в тому, що вперше зазначений твір представлено як цілісне та завершене музичне послання – віддзеркалення епохи та особистісних переживань композитора, пов’язаних із цією епохою. У процесі розгортання дослідження стає очевидним, що Концерт для альту з оркестром «Der Schwanendreher» Пауля Гіндеміта також певною мірою є співзвучним і нашому сьогоденню.

**Висновки.** У результаті дослідження було встановлено, що Альтовий концерт Пауля Гіндеміта «Der Schwanendreher» став особистою реакцією митця на буремні політичні події у нацистській Німеччині 1935 року та його своєрідним музичним посланням сучасникам і нащадкам. Наголошено на тому, що у даному посланні знайшло своє відображення і непросте рішення Пауля Гіндеміта про еміграцію і найголовніше – його бачення своєї творчої місії у житті поза межами батьківщини.

**Ключові слова:** альт, виконавство, інструментальний концерт, інтерпретація, музичний гротеск, Пауль Гіндеміт.

**Anton HORODETSKYI**

Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of String and Bow Instruments of the Ukrainian P. I. Tchaikovsky National Academy of Music, Ukrainian Tchaikovsky National Academy of Music, 1–3/11 Horodetskyi Architect Str., Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0000-0002-7205-6981

**To cite this article:** Horodetskyi, A. (2025). Taiemni sensy altovoho kontsertu Paulia Hindemita «Der Schwanendreher» [The secret meanings of Paul Hindemith’s Viola concerto «Der Schwanendreher»]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 28–35, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-4>

### THE SECRET MEANINGS OF PAUL HINDEMITH’S VIOLA CONCERTO «DER SCHWANENDREHER»

**The purpose of the study** is to reveal the symbolic content of Paul Hindemith’s Concerto for viola and orchestra «Der Schwanendreher» for a deeper understanding of its musical language and hidden meanings. This opus is one of the most prominent viola works in the composer’s oeuvre. It is also one of the most performed viola concertos written in the XX-th century – an integral part of competitive, concert and, ultimately, educational repertoire.

**Methodology.** To achieve this purpose there was applied a set of scientific methods. Among them there are historical and biographical, which is used to study the composer's life and the circumstances of the creation and author's performances of the Concerto. The method of structural and intonational analysis has become indispensable in the process of studying the score of the work. Content analysis was necessary to reveal the content of the opus, in particular, on the basis of the author's program, present in its subtitle. The semiotic method allowed to reveal the hidden meanings of the composer's text.

**The scientific novelty** of the article lies in the fact that for the first time the mentioned work is presented as a holistic and complete musical message – a reflection of the epoch and the composer personal experience associated with this epoch. In the process of developing the research, it becomes obvious that Paul Hindemith's Concerto for viola and orchestra «Der Schwanendreher» is also consonant with our present.

**Conclusions.** As a result of the research, it was established that Paul Hindemith's Viola Concerto «Der Schwanendreher» became the artist's personal reaction to the turbulent political events in Nazi Germany in 1935 and his peculiar musical message to his contemporaries and descendants. It is emphasized that this message reflects both Paul Hindemith's difficult decision: to emigrate and, most importantly, his vision of his creative mission in life outside his homeland.

**Key words:** viola, performance, instrumental concert, interpretation, musical grotesque, Paul Hindemith.

**Актуальність проблеми.** Пауль Гіндеміт (1895–1963) є одним із лідерів музичної культури ХХ століття. Багатогранна творча діяльність митця включала в себе не лише композицію. До широкого кола його інтересів також входили теорія музики, диригування, педагогічна робота, сфера домашнього і любительського музикування. Вражаючим є і перелік музичних інструментів, грою на яких він володів професійно. До нього, зокрема, входила ціла група струнно-смичкових інструментів, а також фортепіано, ряд духових інструментів та ударні. Безпрецедентно-широкий спектр інструментального «кругозору» П. Гіндеміта як виконавця був спричинений у першу чергу важливою особливістю його композиторського підходу, котрий полягав в активному вивченні звучання інструментів оркестру не тільки у теорії, але й на практиці.

Більшістю з вищеназваних музичних інструментів П. Гіндеміт володів на рівні, достатньому лише для того, аби виконувати оркестрові партії у своїх творах. Натомість його виконавський рівень скрипаля та альтиста був не просто високпрофесійним, але сягав найвищої, віртуозної «позначки». З-поміж цих двох інструментів з кінця 1910-х рр., П. Гіндеміт надавав перевагу саме альту. Цей інструмент на довгий час став для нього потужним засобом «музикантського» самовираження та композиторського вислову.

Композиторська творчість П. Гіндеміта у сфері альтової музики становить ключовий внесок у справу формування сольного альтового репертуару ХХ століття. До базового переліку його творів за участю солюючого альту входять: «Kammermusik №5» (альтовий концерт) для альту та камерного оркестру розширеного складу (1927), «Konzertmusik

ор. 48» для альту та камерного оркестру розширеного складу (1930), «Концерт для альту з оркестром “Der Schwanendreher”» (1935), «Траурна музика» для альту та струнного оркестру (1936), три сонати для альту і фортепіано, чотири сонати для альту-соло. Крім того, перу композитора належать різноманітні інструментальні дуети та тріо за участю альту. Спираючись на традиційні виконавські прийоми та різновиди інструментальної техніки, П. Гіндеміт разом із тим по-сучасному й винятково широко застосовував ресурси альту, у першу чергу тембрально-звукові, що надавало йому можливостей для втілення нових типів музичної образності, здебільшого пов'язаної зі сферою гротеску, а також лірики, моторики, побутової жанровості та навіть трагіки.

Виняткове місце у вищенаведеному переліку творів належить Альтовому концерту «Der Schwanendreher». Почнемо з того, що це фактично перший та єдиний по-справжньому повноцінний альтовий концерт митця, в якому солюючий інструмент наділяється усією повнотою лідерських функцій, повністю приковуючи до себе увагу слухача. У даному аспекті цей твір принципово відрізняється від двох попередніх альтових партитур композитора з серій «Kammermusik» та «Konzertmusik», де альт, тією чи іншою мірою, належить до загального інструментального ансамблю. Крім того, створення Концерту співпало з періодом остаточного «дозрівання», кристалізації індивідуального стилю П. Гіндеміта.

Сьогодні виконання твору супроводжує незмінний сценічний успіх, якого він зазнав ще за життя його творця. П. Гіндеміт особисто неодноразово виконував цей твір як соліст у концертних залах багатьох країн світу. Існує

навіть аудіозапис його виконання, здійснений 12 квітня 1939 р. у Бостонському симфонічному залі у супроводі оркестру «Arthur Fiedler's Sinfonietta Orchestra» під управлінням того ж таки Артура Фідлера.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** «Der Schwanendreher» найбільш повно представлений у трьох дисертаційних дослідженнях українських музикознавців-альтистів: Ореста Криси («Альтове мистецтво Києва у контексті європейських традицій», 2011), Дмитра Гаврильця («Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі», 2012) та автора даної статті – Антона Городецького («Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість», 2019). Дослідники головним чином розглядають обставини створення опусу, здійснюють музикознавчий аналіз партитури та виконавської специфіки альтової партії.

**Мета дослідження** полягає у розкритті символічного змісту Концерту для альту з оркестром «Der Schwanendreher» Пауля Гіндеміта для глибшого розуміння його музичної мови та її прихованих сенсів.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Концерт для альту з оркестром «Der Schwanendreher»<sup>1</sup> (буквальний переклад цієї специфічної та архаїчної німецької назви – «Той, що смажить лебедя на рожні»), створений П. Гіндемітом у 1935 р. та 14 листопада того ж року був вперше виконаний в Амстердамі (П. Гіндеміт – альт, диригент – В. Менгельберг). В основу Концерту покладено оригінальні фольклорні наспіви – композитор використав чотири старовинні німецькі народні пісні, вперше занотовані у XV–XVI ст: «Zwischen Berg und tiefem Tal» («Серед гір і долин») у першій частині, «Nun laube, Lindlein laube» («Зелений, липонько, зеленій») та «Der Gutzgauch auf dem Zaune sass» («На тину зозуля сиділа») у другій і «Seid ihr nicht der Schwanendreher?» («Чи не ти той, що смажить лебедя на рожні?») у третій.

Як бачимо, остання пісня і дала назву всьому циклу. Її зміст потребує невеличкого історичного

екскурсу. Кулінарний делікатес епохи середньовіччя – смажений лебідь – свого часу слугував символом свята, добробуту та достатку<sup>2</sup>. Нерідко у заможних європейських домах у розпорядженні кухаря навіть перебував спеціальний слуга, який крутив рожен, на якому зазвичай смажилося м'ясо лебедя. Тоді ж серед мандрівних музикантів із числа простого люду набув поширення інструмент, доволі «скрипучий» звук якого видобувався у результаті тертя об струни невеличкого колеса, яке виконавець обертав, використовуючи спеціальну рукоятку, ймовірно, щось на зразок колісної ліри. Даний старовинний музичний інструмент був невід'ємною частиною народних гулянь. Рухи музиканта, який грав на ньому, великою мірою нагадували рухи людини, що смажить лебедя. Саме такий музикант (у буквальному перенесенні з німецької – «шванендреєр», тобто «підсмажувач лебедя») і став прототипом «головного героя» твору – персоніфікованого Шванендреєра. Підтвердженням цієї версії образної фабули твору є невеличка програма, яку П. Гіндеміт пропонує до свого Альтового концерту: «У веселому товаристві з'являється мандрівний музикант, який ділиться піснями і танцями, що їх він чув і бачив у далеких країнах. З великою вигадкою та майстерністю, вільно імпровізуючи і фантазуючи, він демонструє їх».

Цикл складається з трьох частин. Перша («Langsam, Mässig bewegt, mit Kraft») написана у формі сонатного алегро, обрамленого вступом та кодою; в основі другої («Sehr ruhig, Fugato») – складна тричастинна форма, з ліричними крайніми розділами та фугато у якості середнього розділу. Третю («Mässig schnell») викладено у варіаційній формі, якій також притаманні риси рондо. Для того, аби яскравіше виділити партію соліста, композитор застосує у «Der Schwanendreher» вже перевірений на практиці у попередніх альтових циклах серій «Kammermusik» та «Konzertmusik» склад оркестру. Зокрема, струнна група знову представлена без перших і других скрипок та альтів. Єдина відмінність в оркестровці даного твору полягає у тому, що композитор вводить до складу оркестру арфу та литаври.

<sup>1</sup> Повний варіант назви твору «Der Schwanendreher. Konzert nach alten Volksliedern für Bratsche und kleines Orchester» («Той, що смажить лебедя на рожні. Концерт на теми старовинних народних пісень для альту та малого оркестру»).

<sup>2</sup> Характерним збігом (а можливо, і не зовсім збігом!) є широко відомий факт звернення до цього ж давнього музичного образу-символа К. Орфа у II частині його знаменитої кантати «Carmina burana», створеній у 1934–1936 рр., тобто практично одночасно з Концертом П. Гіндеміта.

**Вступ до першої частини** – *Langsam* («Повільно») – сприймається як пролог до подальших музичних подій Концерту. Його можна умовно розділити на дві «сюжетні» фази. **Перша фаза** – початкові десять тактів твору, своєрідна каденція солюючого альту, вочевидь, саме той момент, коли, за композиторським сценарієм, «у веселому товаристві з'являється мандрівний музикант». Урочистий, піднесений характер, викладення тематичного матеріалу акордами та подвійними нотами викликають асоціації з повільними першими частинами бахівських сонат для скрипки соло або з аналогічними творами, вже присутніми на той час у творчому доробку самого П. Гіндеміта, зокрема його Сонатою для альту соло оп. 25 № 1, створеною у 1922 р. Подібні каденції будуть неодноразово з'являтися протягом усього Концерту: на початку коди у першій частині, у крайніх розділах другої та третьої частин, виконуючи відповідальну функцію презентації центрального образу-символу мандрівного музиканта, його своєрідної «лейтконструкції». Також зазначимо, що тему першої каденції, щоправда в одноголосному викладенні, композитор використовує як основу побічної партії в експозиційному розділі першої частини.

**У другій фазі Вступу**, яка розпочинається з 11-го такту, солюючий альт передає естафету оркестру, зокрема валторнам та тромбону, які на фоні «пританцювуючого» акомпанементу «заспівують» тему пісні «Серед гір і долин». Активне вторгнення початкового тематичного матеріалу партії соліста між двома проведеннями цієї теми (довжиною знов у десять тактів, але цього разу вже у супроводі оркестру) можна розглядати як спробу альту відновити лідерську позицію. Цікаво, що головним носієм пісенної мелодії у першій частині Концерту є саме оркестр, адже її елементи проникають в партію солюючого альту лише наприкінці коди, за десять тактів до кінця частини.

Безпосередньо **сонатне алегро** – «*Mässig bewegt, mit Kraft*» («У помірному русі, з силою») – бере свій початок у 34-му такті. По-гіндемітівськи математично вивірене з точки зору форми, з яскраво виявленими експозицією (з належними головною та побічною партією), розробкою та репрізою, алегро одразу залучає до стихії активного, майже автоматичного руху, який, за влучним висловом Д. Гаврильця,

«... уособлює динаміку, блиск, злагодженість виконавського колективу» [Гаврилець, 2012, с. 221–222]. Та, разом із тим, солюючий альт в алегро ні на мить не втрачає виконавської ініціативи.

Очевидною є подібність головної партії першої частини Концерту до головної партії першої частини створеної за п'ять років до того «*Konzertmusik* для струнних та мідних оп. 50» (або ж «Бостонської симфонії») – у даному випадку маємо справу з фактичною автоцитатою. Взагалі, це не єдине тематичне посилання на згаданий твір, яке приховує перша частина Альтового концерту. Серед інших – пасажі септолями у партії соліста у тактах 114–116, аналог яких викладається струнною групою оркестру на самому початку «*Konzertmusik* оп. 50»; подібність тактів 75–77 партії соліста Концерту з тактами 6 та 7 із фугато другої частини твору-попередника; віддалена, але очевидна спорідненість партії солюючого альту у тактах 54–58 «*Der Schwanendreher*» із початковою темою мідних духових інструментів першої частини аналогічного циклу.

**Кода**, яка бере свій початок у такті 184, за формою є дещо видозміненим, динамізованим варіантом вступу. Таким чином утворюється тематична арка, яка додає композиційної рівноваги усій частині. Схожі арки зустрічаються і в інших оркестрових творах композитора того біографічного періоду, про який йдеться – наприклад, в симфонії «Художник Матис».

Крайні розділи **другої частини** Альтового концерту – «*Sehr ruhig*» («Дуже спокійно») – за своєю жанровою приналежністю наближені до сициліани. В основу цих розділів покладено рідкісний дует двох інструментів – солюючого альту та арфи, який безперечно становить один із найкращих ліричних зразків у світовій альтовій літературі та є справжнім проривом в образному трактуванні П. Гіндемітом альтового тембру, якому, після відносно тривалого періоду захоплення гротесковими ефектами, віднині надається право однозначно «серйозного» художнього наповнення. Ймовірно, у подібному образному наповненні зіграла свою роль і тужлива пісня «Зелений, липонько, зеленій», у якій йдеться про нерозділене кохання. Та поряд із цим варто відзначити, що фактичним носієм цієї пісенної мелодії знову виступає оркестр, як це вже було у першій частині.

У партії солюючого альта вона з'являється лише один раз – під кінець другого розділу, як ознака наступної репризи.

Середній розділ – фугато на тему популярної пісні «На тину зозуля сиділа» – контрастує з крайніми, позаяк привносить у музику цієї частини святковий настрій. Соліст у даному випадку позиціонується швидше як рядовий учасник, аніж ініціатор всезагальної веселої гри, яку розпочинає фагот у супроводі струнних та до якої поступово долучаються інші інструменти.

**Третя частина твору** – «*Mässig schnell*» («Помірно швидко») – закономірно постає вирішальним, кульмінаційним етапом драматургічного розвитку всього Альтового концерту. Вона являє собою зображення справжнього розгулу «веселого товариства», який всіляко підбурюється інструментальними вихилями «мандрівного музиканта». Варто відзначити, що у даному змістовному аспекті П. Гіндеміт не просто згадав, а навіть перевершив своє недалеке «музично-хуліганське» минуле. Єдиним острівцем відносного спокою у фіналі є його середній розділ – «*Ruhig bewegt*» («У спокійному русі»), який за музичною мовою нагадує крайні розділи другої частини. Втім, невдовзі солюючий альт повертає слухача до стихії народного свята, перебіг якого починає набирати просто-таки небачених обертів. Оригінальний драматургічний штрих завершення частини – її обрив на кульмінаційній точці, що викликає аналогії з подібними прикладами у творчості інших композиторів, зокрема завершенням «Великої священної пляски» з «Весни священної» І. Стравінського або ж «Болеро» М. Равеля (закінчення «Шванендреера» взагалі дуже близьке до прямого цитування відповідного фрагменту даного твору). Відтак, у даному випадку спостерігається певний гротескний «рецидив» в гіндемітівській інструментальній творчості, але цього разу він має не пародійну природу (як в «*Kammermusik №5*»), а радше гіпертрофовано-комічну.

Варто вказати й на інші важливі **прояви художньої специфіки Альтового концерту**:

1. Новий (як для альтових творів композитора) тип контрасту між старовинним, навіть архаїчним пісенним тематизмом та гостросучасним за стилістикою тематичним матеріалом (цікаво, що при цьому зазначені тематичні

комплекси демонстративно «розводяться» між партіями оркестру та соліста);

2. Підвищений рівень комунікативної активності тексту, що виявляється у відносно великій кількості тематичних посилянь, алюзій, асоціацій тощо, загалом *невластивий* П. Гіндеміту;

3. Парадоксальне поєднання двох протилежних жанрово-драматургічних тенденцій: підсилення лідерської позиції соліста, планомірне доведення її до рівня класико-романтичних зразків, і в той же час її послаблення шляхом оминання в солюючій партії ключових для драматургії твору тематичних проведень народно-пісенного походження.

До цього слід додати, що у технічно-виконавському плані третя частина Концерту вимагає від соліста неабиякої витримки. На нашу думку, потрібно всіляко утримуватися від бажання її облагородити, згладити «криві кути», яке особливо часто виникає у молодих виконавців. Слід, навпаки, намагатися виявляти та подавати навіть у перебільшеному вигляді усі «шорсткості» альтової партії. У даному випадку може стати в нагоді ремарка самого П. Гіндеміта «*Rasendes Zeitmaß. Wild. Tonschönheit ist Nebensache*» («Стрімкий темп. Бурхливо. Краса звуку є вторинною»), адресована четвертій частині вже згаданої раніше Сонати для альта соло оп. 25 № 1.

Необхідно відзначити, що в плані індивідуалізації музичної мови та актуалізації образного наповнення циклу композитор здійснив системний «ривок у мабутнє», віднайшовши те, що згодом буде оригінально вирізняти його твір з-поміж концертів, які написані для альта пізніше, починаючи від 1940-х рр. і аж до сьогоднішніх днів. Доволі незвичною, перш за все, є сама ідея використання музичного матеріалу старовинних народних пісень. І хоча не можна сказати, що ніхто з композиторів – авторів інструментальних концертів нічого подібного до П. Гіндеміта не робив, застосування подібного прийому у **даній жанровій сфері** є швидше винятком, аніж закономірністю.

Ще однією яскравою рисою даного твору є наявність авторської програми. Вона, передусім, є проявом новаторства у контексті доробку самого композитора, адже, як відомо, творче кредо П. Гіндеміта радше передбачало антипрограмність, сприйняття програми як пережитку романтичного минулого. Але

протилежна ситуація із Альтовим концертом зовсім не означає різку зміну композитором власного художнього курсу. На нашу думку, у «Der Schwanendreher» П. Гіндеміт використовує програмність із двох конкретних причин.

Перша сягає своїм корінням музичного театру композитора, адже потрібно пам'ятати, що П. Гіндеміт, окрім усього іншого, є одним із послідовних оперних і балетних композиторів ХХ століття, сценічні твори якого, на превеликий жаль, поки що не так часто можна почути й побачити у живому виконанні. Очевидно, не надто коректно розглядати дві провідних сфери композиторської творчості П. Гіндеміта – інструментальну та оперну – як абсолютно відокремлені явища. На нашу думку, вони знаходяться у тісному художньому взаємозв'язку, особливо якщо взяти до уваги той факт, що на момент створення Альтового концерту композитор вже мав за плечима однаково вагомі напрацювання як в інструментальній, так і в оперній галузях.

Виходячи зі сказаного, в Альтовому концерті солюючий інструмент не просто наділяється усією повнотою лідерських функцій, як вже було зазначено вище. Композитор фактично позиціонує його як головного діючого персонажа даного твору, своєрідного «інструментального актора». Представлений аналіз твору є прямим доказом того, що після ознайомлення зі запропонованою П. Гіндемітом програмою музика Концерту одразу «унаочнюється», стає достатньо змістовною, предметною для слухача, в уяві якого оживають цілком конкретні образи і колізії.

Друга причина прихована у тих історичних реаліях, які стали поштовхом до написання композитором даного твору. Адже саме на середину 1930-х рр. припадає один із найтрагічніших етапів політичної історії Німеччини, пов'язаний із затвердженням при владі нацистської диктатури з усіма сумнозвісними наслідками, у тому числі для культурного життя країни. Саме тоді П. Гіндеміта, який персонально на собі відчув утиски з боку нацистської влади, що призвели до його фактичної еміграції, починають хвилювати питання життєвого вибору й духовної місії митця, взаємовпливу мистецтва та соціуму взагалі, кінець кінцем, віднайдення свого власного місця, своєї ролі у тогочасних цивілізаційних подіях.

Зазначені глибинні рефлексії композитора, цього разу морально-етичного спрямування, вилилися у появі двох, а фактично трьох музичних творів – справжніх шедеврів, у кожному з яких композитор намагається дати прийнятні, хоч і непрості відповіді на вищезгадані питання. Це опера «Художник Матіс» (1934–1938), а також однойменна симфонія, створена на основі її музичного матеріалу (1934), і, власне, «Der Schwanendreher», об'єднані корпусом спільних ідей, та такі, що художньо-логічно продовжують один одного.

У центрі сюжету «Художника Матіса» постає доля реальної історичної персони, талановитого живописця, представника Північного Відродження Матіаса Грюневальда<sup>3</sup>, який, будучи втягнутим у складні перипетії епохи Великої селянської війни у Німеччині ХVІ ст., змушений відірватися від занять улюбленою справою та стати заручником трагічних обставин часу. Оперний «Художник Матіс» міг би стати утвердженням трагедії втраченого покоління, що його утворили відторгнуті й «розчавлені» режимом прогресивні митці тогочасної Німеччини. Невипадково нацистське керівництво заборонило постановку опери, а прем'єрне виконання симфонії у 1934 р. під управлінням В. Фуртвенглера поклало початок ганебній практиці соціального цькування і таврування композитора.

Утім П. Гіндеміт, який не втрачав оптимізму та здорового глузду ані в музиці, ані в повсякденному житті, прийняв єдине вірне у даній ситуації рішення – виїхати з країни. Саме Концерту для альту з оркестром «Der Schwanendreher» судилося стати закодованою у нотах матеріалізацією даного рішення. При цьому вищенаведена програма відіграє роль **прихованого творчого маніфесту** композитора, а безпосередньо сам твір являє собою його музичне втілення. Тож мова йде не про «твір-втечу» (від жорсткої реальності до ідилічного та ідеалізованого минулого), як може здатися на перший погляд, а про «твір-послання» для тих, хто здатен прочитати його істинний сенс.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Виходячи зі сказаного, робимо

<sup>3</sup> Відомо, що розписаний М. Грюневальдом для монастиря в Ізенгеймі вітар безпосередньо надихнув П. Гіндеміта на написання «біографічних» за сюжетом опери та програмної симфонії.

наступний висновок: образ Шванендресера має пряме автобіографічне наповнення, адже в ньому П. Гіндеміт зобразив самого себе – віднині такого ж відлученого від батьківщини мандрівного музиканта, який позбавлений можливості жити на рідній землі та все одно продовжує поширювати її найкращі здобутки, звеличувати скарби її музичної культури, «з'являючись у веселих товариствах» інших країн. Звідси походить звернення П. Гіндеміта до національних духовно-музичних основ: німецької народної пісні епохи середньовіччя та бахівської спадщини (що передбачало самоусвідомлення себе як продовжувача стародавніх традицій на музичному підґрунті ХХ століття). Звідси ж і наведення цитат із власного твору, поява якого фактично засвідчила визнання П. Гіндеміта світовою музичною спільнотою<sup>4</sup>. І нарешті, головне – застосування солюючого альтя як власного артистичного «лейттембру», остаточне проявлення через нього свого музичного «я» та майже повна абсолютизація лідерських функцій

інструмента, що дало можливість побудувати складну, не позбавлену алегорій художню оповідь від першої особи. При цьому фірмова гротесковість гіндемітівської музичної мови, потужно втілена і в Альтовому концерті, на нашу думку, наразі стає для композитора гнучким інструментом самоіронії – це ніби споглядання ним самого себе у кривому дзеркалі історії, що у даному випадку є свідченням по-справжньому великого та зрілого таланту.

На наш погляд, одним із перспективних напрямків подальшого дослідження творчості П. Гіндеміта є комплексне вивчення його сольної альтової спадщини та навіть альтових партій у його камерно-ансамблевих та оркестрових творах. Зазначений напрямок є цінним для контексту загальної історії альтового мистецтва. Але в першу чергу він є важливим для більш глибокого усвідомлення та розуміння творчої особистості Митця, для якого альт став справжнім віддзеркаленням його творчого голосу та засобом втілення та передачі найбільш сокровених сенсів.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Гаврилець Д. Г. Європейський альтовий концерт : генезис, еволюція, жанрові моделі : дис. ... кандидат. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2012. 227 с.
2. Гаврилець Д. Г. Концерти для альтя з оркестром у європейському культурно-мистецькому просторі міжвоєнного двадцятиліття. *Київське музикознавство*. 2012. Вип. 4. С. 220–231.
3. Гнатів Н. В. Трансформація тематизму як фактор становлення індивідуального стилю в струнних квартетах Пауля Гіндеміта раннього періоду творчості. *Київське музикознавство*. 2011. Вип. 40. С. 45–54.
4. Городецький А. В. Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття : виконавська практика та композиторська творчість : дис. ... кандидат. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2019. 216 с.
5. Городецький А. В. Kammermusik №5 Пауля Гіндеміта на шляху до формування індивідуального композиторського стилю. *Музикознавчий універсум*. 2016. Вип. 38–39. С. 69–82.
6. Криса О. Б. Альтове мистецтво Києва у контексті європейських традицій : дис. ... кандидат. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2011. 213 с.
7. Палшков Б. Б. Особливості звуковидобування та інтонування на альті. Київ : Музична Україна, 1982. 96 с.
8. Hindemith P. A composer's world : Horizons and limitations. Cambridge : Harvard University Press, 1952. 221 p.
9. Riley M. W. The history of the viola, Vol. 2. Michigan : Printed by Braun-Brumfield, Ann Arbor, 1991. 454 p.
10. Riley M. W. The history of the viola. Michigan : Vol. 1. Braun-Brymfield, Ann Arbor, 1993. 396 p.

#### REFERENCES:

1. Havrylets, D. (2012). Yevropeiskyi altovyi kontsert : henezys, evoliutsiia, zhanrovi modeli : dys. ... kand. mystetstvovnavstva : 17.00.03 [The European viola concerto : genesis, evolution, genre models :thesis for a candidat's degree by speciality 17.00.03]. (PhD Dissertation, Lviv. 227 p.) [In Ukrainian].

<sup>4</sup> «Konzertmusik для струнних та мідних ор. 50» було замовлено композитору музичним керівником та диригентом Бостонського симфонічного оркестру Сергієм Кусевицьким до 50-річного ювілею даного колективу. Показово, що серед інших композиторів, які отримали від С. Кусевицького аналогічне замовлення, були І. Стравінський та М. Равель.

2. Havrylets, D. (2012). Kontserty dlia alta z orkestrom u yevropeiskomu kulturno-mystetському prostori mizhvoien-  
noho dvadtsiatylittia [Concertos for viola and orchestra in the European cultural and artistic space of the interwar twen-  
ties]. *Kyiv musicology*, 4, 220–231 [In Ukrainian].
3. Hnativ, N. V. (2011). Transformatsiia tematyizmu yak faktor stanovlennia indyvidualnoho styliu v strunnykh kvarte-  
takh Paulia Hindemita rannoho periodu tvorchosti [The transformation of thematism as a factor in the formation of indi-  
vidual style in Paul Hindemith string quartets of the early period of his work]. *Kyiv musicology*, 40, 45–54 [In Ukrainian].
4. Horodetskyi, A., (2019). Yevropeiske altove mystetstvo pershoi polovyny XX stolittia : vykonavska praktyka ta  
kompozytorska tvorchist. Dys. ... kandydata mystetstvosnavstva : 17.00.03 [The European viola art of the first half of  
the XX-th century : performing practice and composer's creativity. Thesis for a candidat's degree by speciality 17.00.03].  
(PhD Dissertation, Kyiv. 216 p.) [In Ukrainian].
5. Horodetskyi, A. V. (2016). Kammermuzik № 5 Paulia Hindemita na shliakhu do formuvannia indyvidualnoho  
kompozytorskoho styliu [Paul Hindemith's Kammermuzik № 5 on the way to the formation of an individual composer's  
style]. *Musicological universe* : collection of articles, 8–39, 69–82 [In Ukrainian].
6. Krysa, O. (2011). Altove mystetstvo Kyieva u konteksti yevropeiskyykh tradytsii : dys. ... kandydata mystetst-  
vosnavstva : 17.00.03 [The Kyiv viola art in the context of European traditions : thesis for a candidat's degree by special-  
ity 17.00.03]. (PhD Dissertation, Kyiv. 213 p.) [In Ukrainian].
7. Palshkov, B. (1982). Osoblyvosti zvukovydobuvannia ta intonuvannia na alti. [The peculiarities of sound produc-  
tion and intonation on the viola]. *Muzychna Ukraina*. 96 p. [In Ukrainian].
8. Hindemith, P. (1952). A composer's world : Horizons and limitations. Cambridge, Harvard University Press. 221 p.  
[In English].
9. Riley, M. W. (1991). The history of the viola, Vol. 2. Printed by Braun-Brumfield, Ann Arbor. 454 p. [In English].
10. Riley, M. W. (1993). The history of the viola, Vol. 1. Braun-Brymfield, Ann Arbor. 396 p. [In English].

Дата першого надходження статті до видання: 07.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 04.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025