

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК. 78.27

О. В. ГРЕТЧИН

СОНАТИ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО І. Є. ХАНДОШКИНА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ

У статті розглянуто сонати для скрипки соло Івана Хандошкіна як перші взірці української скрипкової соло-сонати. Здійснено розбір сонат g-moll, Es-Dur, D-Dur з увиразненням індивідуального стилю автора та новаторських прийомів скрипкового виконавства.

Ключові слова: соната для скрипки соло, творчість І. Хандошкіна, жанр, форма.

О. В. ГРЕТЧИН

СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО И. Е. ХАНДОШКИНА В КОНТЕКСТЕ УКРАИНСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

В статье рассматриваются сонаты для скрипки соло Ивана Хандошкина как первые образцы украинской скрипичной соло-сонаты. Проведен разбор сонат g-moll, Es-Dur, D-Dur, учитывая индивидуальный стиль автора и новаторские приемы скрипичного исполнительства.

Ключевые слова: соната для скрипки соло, творчество И. Хандошкина, жанр, форма.

O. V. HRETCHYN

SONATAS FOR SOLO VIOLIN BY I. HANDOSHKIN IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN CULTURAL TRADITION

In the article considered sonatas of solo violin by Iwan Handoshkin as the first samples Ukrainian sonata for solo violin. Had analyzed three solo sonatas g-moll, Es-Dur, D-Dur with specifying individual style by composer and innovative techniques violin performance.

Key words: sonata for solo violin, creativity by I. Handoshkin, genre, form.

Становлення жанру сонати для скрипки соло в добу бароко відбувалось у контексті тісної взаємодії камерного та церковного його різновидів як первинних типів сонатності, що лежали в основі пануючої тоді тріо-сонати з опорою на багатство різноманітних жанрових типів епохи. Досконалим взірцем жанру по праву вважається цикл сонат і партит для скрипки соло Й.-С. Баха, який заклав фундаментальні основи поліфонізації скрипкового виконавства. У наступні періоди класицизму та романтизму – з новим гомофонно-гармонічним мисленням та стильовими закономірностями – жанр сольної скрипкової сонати отримав доволі незначне застосування.

На межі XVIII–XIX століть видатний скрипаль-віртуоз і композитор Іван Хандошкін (1747-1804) розпочав роботу у жанрі сонати для скрипки соло. Питання національної приналежності І. Хандошкіна належить до полемічних сторінок музичної історії. Зазвичай композитора називають засновником російської скрипкової виконавської школи XVIII – початку XIX століть. Це питання досліджували у своїх працях Б. Асаф'єв, В. Цуккерман, І. Самойлов, Т. Попова та інші. Вони дещо выдновили загальновідомі факти з біографії Хандошкіна і відтворили культурно-мистецькі зв'язки композитора з представниками російської та української еліти. Як пише Л. Раабен, Іван Хандошкін був першим російським концертуючим скрипалем, який у 80-х роках давав відкриті концерти. Крім цього, він добре грав на гітарі і згадується в числі перших вітчизняних професійних диригентів [6, с. 29]. Як свідчать відгуки сучасників композитора про його виконавську майстерність, І. Хандошкін володів виразним, теплим звуком і віртуозною технікою. Мистецтво скрипаля не оминуло і народну музику, де він проявив себе як майстерний імпровізатор.

Згодом по статтю І. Хандошкіна зацікавились українські дослідники М. Степаненко, Л. Корній, В. Антонюк, С. Лашенко, Г. Фесечко та ін., вивчаючи матеріали про українське коріння композитора. З огляду на дослідження вищеназваних музикознавців та власні аналітичні спостереження ми зробимо спробу вписати скрипкову творчість Хандошкіна в український культурний контекст.

Творча спадщина композитора вже неодноразово ставала предметом уваги музикознавців, які намагалися визначити її формотворчі та художньо-стилістичні аспекти. Однак детальний розгляд трьох сонат для скрипки соло Івана Хандошкіна здійснюється вперше. Це і є метою нашого дослідження.

У музикознавчій літературі є чимало статей і праць, присвячених постаті І. Хандошкіна. Методологічною основою статті послужили наукові розвідки Горенко Л. [1], Дмитрієва А. [2], Друскіна М. [3], Козаренка О. [4], Корній Л. [5], Раабена Л. [6], Ямпольського І. [7].

Скрипкові сонати Івана Хандошкіна посіли важливе місце в розвитку національного стилю сольо-інструментального письма поряд з клавірними сонатами Дмитра Бортнянського. Музикознавець І. Ямпольський увиразнює деякі особливості творчості цих видатних композиторів XVIII століття. Так, на відміну від камерно-інструментальних творів Д. Бортнянського, стиль якого тяжіє до вишуканої камерності, орієнтованої на тісне придворно-аристократичне музикування, скрипкові твори Хандошкіна представляють яскравий концертний стиль. Звідси свобода його виконавської манери, імпровізаційність, блискуча «концертність» і використання народно-пісенних інтонацій» [7, с. 104].

Центральне місце у творчій спадщині Івана Хандошкіна займають твори для скрипки соло – три сонати. У цих творах композитор підкреслює виразові і технічні можливості скрипки як сольоного інструмента, наповнюючи фактуру сонат акордами і подвійними нотами. Хандошкін використовує так званий прийом «самоаккомпанементу», розділяючи музичне полотно на основні і супроводжуючі голоси [3, с. 206]. Та, як зазначає Ямпольський, повнота і різноманітність звучання завдяки насиченій фактурі не перешкоджає композитору залишатися в межах гомофонного стилю (в цьому полягає основна відмінність його творів від сонат і партит Й.-С. Баха) [7, с. 105].

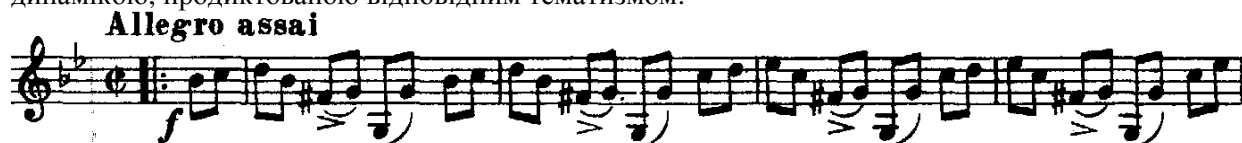
Три сонати для скрипки соло Хандошкіна – g-moll, Es-dur і D-Dur – це ще одна сходинка розвитку жанру. У цих творах підкреслено насамперед колористичні і технічні можливості інструмента. Безперечно, у своїх соло-сонатах Хандошкін продовжує традиції сольоного скрипкового виконавства епохи бароко. Кожна з сонат починається повільним імпровізаційним вступом. Наступні, другі частини, у всіх трьох сонатах відрізняються за формою і тематичним забарвленням. Так, в першій сонаті після повільного вступу звучить *allegro assai*, в другій і третій – граційний і вишуканий менует. Різноманітні за своєю структурою і фінали: у першій сонаті – це тема з варіаціями, у другій – рондо, а третю сонату завершує танцювальний фінал у характері рігодону. Структура циклу жодного разу не повторюється. Композитор не дотримується єдиної моделі циклу, а вільно поєднує частини різних циклів (барокових сонат і партити та класичних сонат і сюїти). Сонати І. Хандошкіна поєднують в собі риси двох стильових епох – бароко і класицизму. І як відзначає О. Козаренко про цей перехідний етап в

музиці, «при наявності ранньокласичної лексики трапляються і рудименти бароко» [4, с. 112]. Кожна з сонат самостійна за формою і змістом. «В них наявні ідейність, темпераментність, присмак суб'єктивності. Показна віртуозність і риторичність поступаються місцем внутрішній змістовності. Це не салонний, а концертно-камерний стиль» [7, с. 105].

Високим рівнем драматичного розвитку і глибиною змісту відзначається перша соната Хандошкіна (g-moll). Вона монументальна за формою і вражає досконалістю концертного викладу. Перша частина – величне Grave – Marcia. Maestoso. І. Ямпольський називає цю частину «однією з небагатьох зразків траурного маршу в скрипковій сонатній літературі» [7, с. 105]. Як зазначає дослідник, за характером музики, «патетичної і стриманої в своїй схвильованості», це – траурний марш-епітафія з присутніми в ній рисами декламаційності.



Після першої частини, елементи якої кореспондують до образних моделей Adagio з першої сонати Й.-С. Баха, звучить енергійне Allegro assai у розвиненій сонатній формі, де побічна партія явно нагадує «моцартівські» інтонації. Частина відзначається інтенсивною динамікою, продиктованою відповідним тематизмом:



Слід зауважити, що в першій частині початкова тема перекликається з музикою Й.-С. Баха лише за типом тематичного викладу, оскільки її інтонації яскраво демонструють собою інтонації народної пісенності. Л. Корній пише, що у першій частині простежуються мелодичні звороти, характерні для українського фольклору: на початку частини у верхньому голосі та рухом мелодики у підголоску від III до VII підвищеного ступеня з розв'язанням у I ступені [5, с. 160]. Також українські інтонації відчутні в підголоску зі збільшеною секундою між III і IV ступенями:



Фіналом сонати є тема з варіаціями, яка інтонаційно споріднена з першою частиною. Вона є не менш значущою в побудові сонати.



У кожній з шести варіацій головна тема третьої частини знаходить своє унікальне перевтілення. Варіаційний цикл має свою певну лінію розвитку, яка приводить до найбільш емоційно-насиченої фінальної шостої варіації. Варто наголосити, що перша соната І. Хандошкіна достатньо складна в технічному плані, і найбільшою мірою у третій частині з її варіаціями. Адже технічні прийоми наявні в цій частині, ставлять її в ряд з сонатами А. Кореллі, Дж. Тартіні, навіть деякою мірою кореспондують до каприсів Н. Паганіні і сонат для скрипки соло Й.-С. Баха. Це – інтервальні ходи на основі пунктирного руху в першій варіації; комбінування швидких тріолей і квартолей в поєднанні з штрихами «одна окремо-три легато-

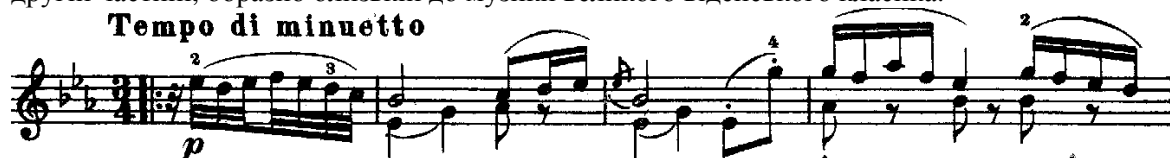
дві окремо» на секстолях, стакато вверх смичком і «дві легато – одна окремо» у тріолях на основі інтервалів у *другій* варіації; складна інтервальна фактура на основі поліфонічного викладу в *третьій* варіації; драматичний октавний низхідний, а пізніше і висхідний ходи, ніби символ заклику, які продовжуються каденційними гаммами і розробковим матеріалом у четвертій варіації; технічно незручний штрих сотіє на основі матеріалу головної теми в *п'ятій* варіації; арпеджована фактура на основі головної теми, а також теми з п'ятої варіації у *шостій* варіації, для якої, крім цього, характерні акорди в русі квартолей – на третю і сьому шістнадцяту, що складно зіграти у швидкому темпі. Крім цього, фінал виконує функцію обрамлення, оскільки скорботно-лірична тема фіналу інтонаційно ніби повертає слухача до суворого образу у вступі.

Слід також додати, і це стосується не тільки першої, а й усіх сольних сонат, що композитор неодноразово використовує так званий прийом самоаккомпанементу, який є складним для виконання на скрипці, – «дуєт для однієї скрипки».

Друга соната (Es-Dur) за настроєм протилежна першій – вона камерна, лірична. Пасторально-розповідний характер першої частини *Andante* забезпечують плавна мелодична лінія, компактні фразові відрізки і достатньо прозора інтервальна фактура. У цій частині приваблює елегантна м'якість, переважають образи споглядальності, картинності. Слід звернути увагу на те, як майстерно композитор відтіняє солюючі голоси вкрапленнями басових підголосків, як щедро наповнює музику вишуканими мелодичними прикрасами, короткими заключними каденціями. Перша частина сонати Es-Dur написана в сонатній формі:



Друга частина – вишукано-граційний менует. Можемо припустити, що ті музикознавці, які наголошували на симбіозі в творчості І. Хандошкіна барокових і класичних тенденцій [6, с. 31], мали на увазі, без сумніву, другу і третю сонати, а точніше другі частини в цих сонатах – менуети. Бо саме менуети І. Хандошкіна є яскравим підтвердженням цієї думки. Наприклад, другу сонату вважають близькою до моцартівського стилю [3, с. 207], і це справедливо завдяки другій частині, образно близькій до музики великого віденського класика:



Цікаве за задумом фінальне рондо (*Allegro*). Головний рефрен будується на основі ламаних інтервалів, які постають спочатку штрихом легато, спікато, а наприкінці другої репризи комбінованим штрихом «три легато-одна окремо» з акцентом на окремій ноті. У середньому розділі рондо звучить до-мажорна тема з елементами прихованої поліфонії, а далі з'являється тема, яка яскраво демонструє згадуваний вище прийом «самоаккомпанементу» і кореспондує до теми *Andante* з другої сонати a-moll Й.-С. Баха. Провідну роль тут виконує верхній голос короткими вісімками на одній ноті з розв'язкою вкінці, а нижній ніби обмальовує його шістнадцятими, не виходячи за межі терції.

Третя соната (D-Dur) І. Хандошкіна для скрипки соло близька за образним змістом до попередньої. Світлий, радісний колорит музики і виразний тематичний матеріал надають цій сонаті «моцартівської» вишуканості. Як і дві попередні сонати, вона складається з трьох частин. Це: *Andante maestoso*, *Minuetto grazioso*, *Allegro vivace*. У першій частині, після проведення початкової теми,



композитор майстерно використовує зручні для скрипкової техніки широкі інтервали, створивши за допомогою їх поєднання цілу лінію тематичних послідовностей з певною логікою прихованої поліфонії. Перша частина розділена репризою на два розділи, перший з яких – це вступ розповідного характеру, а другий, в основі якого різноштрихова технічна фактура, міг би слугувати корисним навчальним матеріалом на кшталт швидких частин у фантазіях Г. Телемана.

У другій частині вступає атака. Це менует пісенно-танцювального характеру. Тематична основа цієї частини опирається на матеріал головної теми першої частини, але тут вона інша за темпом і образним змістом. Виразно бачимо застосування вже згаданого прийому «самоаккомпанементу», або «дуету для однієї скрипки», де голоси музичної лінії діляться на головний і акомпануючий, злагоджено доповнюючи один одного:



Фінал сонати написаний в простій тричастинній формі. Можна сказати також про відчуття опори на мелодичну основу першої частини:



Отже, всі частини об'єднані за рахунок періодичного оновлення мелодичного фону першої частини.

Таким чином, творчість І. Хандошкіна стала важливим етапом процесу оновлення жанру сонати для скрипки соло в другій половині XVIII століття. Це відбулося в той час, коли епоха Класицизму надала лаври першості жанрам камерної сонати та симфонії, а жанр сольної скрипкової сонати – дітище цілої плеяди барокових композиторів з вершиною розвитку в творчості Й.-С. Баха – втратив популярність і на тривалий час відійшов у забуття. І. Хандошкін відновив цей жанр, розвинувши його і кристалізувавши. Його сонати, які стали зразком стильового міксу на межі двох епох, «що виник від своєрідного протікання мистецького хроносу і не допускає однозначного визначення стильової приналежності явища» (Козаренко) [4, с. 112], – це самостійні, глибокозмістовні твори концертно-віртуозного плану з новими технічними і виразовими прийомами. Крім цього, можемо припустити, опираючись на гіпотези видатних українських музикознавців, що маємо справу з першим взірцем жанру сонати для скрипки соло в українській музичній культурі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горенко Л. І. Іван Хандошкін: до 260-річчя від дня народження / Л. І. Горенко // Музичне мистецтво. Збірник наукових статей. Вип. 7. – Донецьк: Юго-Восток, 2007. – С. 61-71.

2. Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования (теоретическое исследование на материале русской классической и советской музыки) / А. Дмитриев. – Л.: Госмузгиз, 1962. – 488 с.
3. Друскин М. С. Очерки по истории русской музыки (1790-1825) / М. С. Друскин, Ю. В. Келдыш. – Л.: Госмузгиз, 1956. – 458 с.
4. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів, 2011. – 285 с.
5. Корній Л. Історія української музики. Ч. 2. (Друга половина XVIII ст.) / Л. Корній. – Київ–Харків–Нью-Йорк: Вид. М. П. Коць, 1998. – 388 с.
6. Раабен Л. Иван Евстафьевич Хандошкин (Исполнительство и творчество) / Л. Раабен // История русского и советского скрипичного искусства. – Л.: «Музыка», 1978. – С. 28-33.
7. Ямпольский И. И. Е. Хандошкин / И. Ямпольский // Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. Вып. 1. – М.–Л.: Госмузгиз, 1951. – С. 76-121.

УДК 78.472; 78.452

Я. Р. ГОРАК

ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ТА ДИРИГЕНТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ВОЛОДИМИРА САДОВСЬКОГО

У статті вперше окремо розглядаються дві взаємопов'язані ланки діяльності Володимира Садовського, у яких він особливо інтенсивно працював впродовж 1888-1901 рр. Під час навчання у Львівській духовній семінарії він був учасником студентських концертних мандрівок. Працюючи священиком, спочатку короткочасно в різних містечках Галичини, а згодом – у церкві св. Варвари у Відні організовував хори, виступав з ними як диригент. Припинивши концертні виступи, В. Садовський постійно цікавився науковими розробками з мистецтва співу і диригування, пробував себе як педагог співу. Набутий виконавський досвід приготував йому у діяльності музичного критика.

Ключові слова: Володимир Садовський, Львівська духовна семінарія, «артистичні прогульки», хор «дванадцятки», хор «шіснадцятки», церква св. Варвари у Відні, Теофіл Сембратович, Дівочий ліцей у Перемишлі, «Перемиський Боян», «Буковина», «Галичанин».

Я. Р. ГОРАК

ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ И ДИРИЖЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВЛАДИМИРА САДОВСКОГО

В статье впервые рассматриваются две взаимосвязанные грани деятельности Владимира Садовского, в которых он особенно интенсивно работал в 1888-1901 гг. Во время учебы во Львовской духовной семинарии он участвовал в студенческих концертных странствиях. Работая священником, сначала временно в разных местах Галиции, а потом – в церкви св. Варвары в Вене организовывал хоры, выступал с ними как дирижер. Оставив концертные выступления, В. Садовский постоянно интересовался научными разработками по искусству пения и дирижирования, пробовал себя как педагог пения. Его исполнительский опыт был полезен ему как музыкальному критику.

Ключевые слова: Владимир Садовский, Львовская духовная семинария, хор «дванадцатки», хор «шестнадцатки», церковь св. Варвары в Вене, Теофил Сембратович, Девичий лицей в Перемишле, «Перемьшский Боян», «Буковина», «Галичанин».