

*Марта Карапінка (Львів)*

**КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВА АЛЬТОВА СОНАТА  
У ТВОРЧОСТІ ФРАНЦУЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ  
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

*Карапінка Марта. Камерно-ансамблева альтова соната у творчості французьких композиторів першої половини ХХ сторіччя*

Аналізується жанрово-стильова специфіка камерно-ансамблевих сонат для альту і фортепіано французьких композиторів першої половини ХХ століття. Акцентована індивідуально-авторська трактовка тембрової палітри струнного інструмента.

*Ключові слова* : камерно-інструментальний ансамбль, соната, альт.

*Карапінка Марта. Камерно-инструментальная альтовая соната в творчестве французьких композиторов первой половины ХХ века*

Анализируется жанрово-стилистическая специфика камерно-ансамблевых сонат для альту и фортепиано французских композиторов первой половины ХХ века. Акцентирована индивидуально-авторская трактовка тембровой палитры струнного инструмента.

*Ключевые слова* : камерно - инструментальный ансамбль, соната, альт.

*Karapinka Marta. Chamber ensemble sonatas for viola composed by French authors in the first half of the XX-th century*

This article is dedicated to the study of genre and stylistic features of chamber band sonatas for viola and pianoforte composed by French authors of the first half of the XX-th century. The author of the article draws attention to particularly authorly handling of the stringed instrument's timbre palette.

*Keywords* : chamber band, sonata, viola.

Аналіз альтового репертуару ХХ століття – одна з найактуальніших проблем у сучасному дослідницькому процесі. Виконавець-альтист повинен адекватно усвідомлювати усі аспекти модерної, гранично індивідуалізованої композиторської мови, без чого неможливо досягнути оригінальної інтерпретації як мініатюр, так і творів великої форми. Звернення до альту як до солюючого інструменту або як до учасника камерно-ансамблевого

музикування, зазвичай, співпадає з значними стильовими зрушеннями у творчій еволюції композиторів. Подібна закономірність є особливо показовою для музики ХХ століття. Вражають і кількісні показники інтенсивного збагачення репертуару для альтя, що зростають з кожним десятиліттям. Пріоритетне місце належить жанрам концерту та сонати. Це, на нашу думку, пов'язане з особливою тембровою природою альтя, який трактується авторами як своєрідний alter ego.

Незважаючи на великий інтерес до альтя з боку виконавців та дослідників, камерно-ансамблевий репертуар за участю цього інструменту залишається маловивченим у музикознавчій літературі. Звідси актуальність проблематики даної статті. Її мета - здійснити аналіз сонат для альтя та фортепіано французьких композиторів першої половини ХХ століття з урахуванням індивідуально-стильового та жанрово-композиційного способів мислення кожного автора.

Камерно-ансамблеві сонати А. Онеггера та Д. Мійо демонструють оригінальність творчої інтенції, спрямованої на пошук нових, атипичних композиційно-драматургічних рішень, де ініціальною ланкою є партія альтя.

Камерна музика Артюра Онеггера є тією жанровою галуззю, де кристалізувалися індивідуальні риси стилю видатного композитора, зокрема, композиційно-драматургічні та лексичні особливості зрілих симфонічних партитур. Опуси для ансамблів різного інструментального складу органічно вписуються в загальне річище розвитку європейської інструментальної традиції 20-х років ХХ століття. На думку Майстра, саме в камерному жанрі *“музика представлена в її найчистішому вигляді”* [2, с. 56]. У творах для солюючих струнних інструментів А. Онеггер охоче використовує сонатну форму. Про це свідчать дві скрипкові сонати, сонатина для двох скрипок, сонати для альтя та віолончелі й фортепіано. Сучасні французькі критики висловлювали абсолютну впевненість у тому, що *“Онеггер – один з небагатьох вітчизняних композиторів, котрі майстерно володіють сонатною формою, щоразу знаходять нові комбінації учасників ансамблю”* [цит. за 4, с. 84]. Це повною мірою стосується Сонати для альтя та фортепіано (1920).

Цикл має симетричну тричастинну форму. Першу частину написано у формі сонатного аллегро. Вагоме місце займає розгорнута, масштабна тема вступу, репрезентована спочатку партією фортепіано, а згодом альтом, причому, діалог тембрів триває впродовж цілої експозиційної зони. Зміна

темпу “andante” на “vivace” знаменує собою початок головної партії – дещо легковажної, моторної, викладеної унісоном фортепіано і альтя.

В інтонаційній структурі вступу та головної партії важливу роль відіграє лейтінтервал великої септими (або зменшеної октави), який по суті виконує функцію витоку-initio наступного мелодичного плину. Побічна партія, замість традиційної лірико-елегійної сфери, демонструє образ грайливо-танцювального характеру. Чітка структурна організація робить цей синтаксичний розділ майже самодостатнім. Зміна темпу (andante) – ознака початку розробки. Цей достатньо компактний розділ (експозиція – 87 тактів, розробка – 27), у свою чергу, складається з двох протилежних семантичних сфер, котрі розгортаються самостійно у партії фортепіано і в партії альтя. Їх споріднює єдність інтонаційного джерела, що сягає теми вступу.

Розробку побудовано на трьох хвилях секвенційного розвитку, котрі зміщуються вгору і завершуються кульмінацією в останньому проведенні. Двотактовий перехід підводить до дзеркальної репризи (vivace). Побічна партія у репризі зазнає інтенсивного розвитку: ритмізований, з елементами танцювальності тематичний матеріал у процесі розгортання набуває більш схвильованого, драматичного характеру. Розвиток побічної партії логічно зумовлює появу головної, котра за характером стає більш виразною і насиченою. Її подальший розвиток за своєю тривалістю вдвічі перевищує розробку. Можна констатувати біфункційність розробки та репризи, їх накладання, трансформацію усталеного образно-емоційного та композиційного навантаження усіх розділів сонатного аллегро. У кодї звучать ремінісценції теми вступу та початкового речення головної партії (vivace). Ці два образи, вочевидь, узагальнюють попередній розвиток, надаючи формі першої частини рис симетрії. Індивідуально-авторське рішення сонатної ідеї виявляється не лише через принцип композиційної біфункційності розділів. Тема вступу, котра з'являється тричі (експозиція, розробка, кода), виконує інтонаційно-об'єднуючу роль у формі, зміцнює обриси симетрії як іманентної ознаки сонатної форми. Подібні ознаки демонструє і головна партія.

У другій частині переважають ліричні образи; діатонічність надає ладо-гармонічній структурі ледь відчутного фольклорного відтінку. Розміреність метро-ритмічної організації крайніх розділів тричастинної форми створює аллюзію колискової пісні. Характерною для цієї частини є чітка структурна окресленість: кожен розділ поділяється на дві фази, котрі відокремлені один від одного цезурами. Тип викладу музичного матеріалу переважно

експозиційний. Розділ “А” має два споріднених у тематичному відношенні періоди. В альтовій партії проводиться мелодія, партія фортепіано виконує роль квазі гітарного акомпанементу. Розділ В чітко відокремлено – цезура, зміна темпу, тональності, ладу (умовно a-moll – A-dur). Форма цього розділу також проста двочастинна, з мінімальним розвитковим елементом. Цікавим у цьому розділі є тематичне розмежування партії альту і фортепіано. Альт озвучує ліричну тему, в партії фортепіано – мелодика інструментального типу з елементами танцювальності. Зміна темпу та ладу вказує на початок репризи. На відміну від першого розділу основна тема звучить у партії фортепіано соло, передаючи згодом естафету альту. Надалі тема набуває динамічного та інтонаційного розвитку, щоправда, лише в партії фортепіано. Реприза синтезує полярно протилежні за семантикою тематичні пласти – в партії альту звучить основна тема, в партії фортепіано – тема розділу “В”. У зв’язку з цим знову слід констатувати риси біфункційності, оскільки завершальну фазу репризи можна визнати як своєрідну коду-підсумок, в котрій контрапунктично накладаються контрастні образи другої частини.

Третя частина сонати – Allegro non troppo. Композитор і в цьому випадку не відступає від засад сонатності, обираючи суто романтичну композиційну модель з дзеркальною репризою. Характер музики нагадує галоп - двотактовий фортепіанний вступ створює атмосферу запального танцю. Головна партія має чітку тричастинну структуру  $a + a_1 + a$ . Шеститактовий фортепіанний перехід є передіктом до побічної партії – умиротвореної, лірико-елегійної. Без жодної цезури розпочинається розробка, побудована на трансформації елементів головної партії. Хвилеподібний розвиток побудовано на вихідних звуках  $f$ ,  $es$ ,  $cis$ , що стимулюють інтенсивне оновлення тематизму. Кульмінаційною є третя хвиля від звуку “ $cis$ ”. Її спад підводить до репризи, котра починається майже незмінним проведенням побічної партії. Проте, ця партія не така лаконічна, як в експозиції (11 тактів), вона обіймає аж 24-и такти (два періоди), розвивається вельми динамічно, вилучаючи і масштабно увиразнюючи окремі мелодичні звороти. Головну партію написано у простій класичній двочастинній формі (8 т. + 8 т.), причому другий період виконує функцію коди. На це вказує і зміна темпу – *rosso allargando*. В результаті знову виникає ефект біфункційності, як і у двох попередніх частинах.

Відтак, слід підкреслити, що А. Онеггер, не порушуючи норм класичного сонатного циклу, збагатив альтовий репертуар модерним, яскраво самобутнім твором. Застосоване у першій і третій частинах сонатне аллегро

із дзеркальною репризою акцентує увагу на чільній драматургічній ролі головних партій. Трикратне проведення теми вступу у першій частині підкреслює “фазність” як індивідуальну рису композиційного мислення А. Онеггера. Це стосується і другої частини, де принцип симетрії ще раз підтверджує пропорційність і врівноваженість класичної тричастинної форми. Усе вищезазначене є переконливим свідченням раціоналізму мислення та оригінальності підходу Майстра до сонатної драматургії.

Сучасник Артюра Онеггера Даріус Мійо також поставив собі за мету послідовно розширювати та збагачувати уяву про виразові можливості камерно-інструментальної музики за участю альтя. *“У цій жанровій царині композитор висловлює своє найпотамніше, пише “для себе”, з найбільшою невимушеністю втілює свої пошуки”*, - зазначає Г. Філенко [5, с. 122]. Оновлення музичної мови композитора відбувалося двома шляхами: асиміляція різнонаціонального фольклору та жанрів ранньої барокової музики. Звернемося до Сонати № 1 для альтя та фортепіано, написаної у 1944 році і присвяченої Жермену Прево. Твір має підзаголовок: “На теми невідомих авторів XVIII століття”. Разом з “Провансальською сюїтою”, Квінтетом для духових “Прогулянка короля Рене”, Концертом для гармоніки цей твір репрезентує принцип об’єднання фольклорних тем з ранньокласичним принципом темоутворення. На думку Л. Кокоревої, це явище яскраво віддзеркалює всеосяжність ретроспективної тенденції у мистецтві першої половини ХХ століття: *“Неокласицизм Мійо постає як суто французький, що відроджує головним чином особливості національної музичної культури доби класицизму”* [1, с. 215].

Соната складається з чотирьох частин, кожна з яких отримує свою або функційну, або жанрову назву – Вступ, Франсез, Арія, Фінал. Відтак, структура циклу більше тяжіє до сюїтності, аніж сонатності. Першу частину написано у складній тричастинній формі з чітким відчуттям тонального центру F-dur. Реприза як така докладно не виписана – ремарка “da Capo” звільняє автора від жорсткої регламентації. Мійо звертається у цій частині до стилізації, наслідуючи особливості мелодики, ладо-гармонічного мислення, метро-ритміки та фактури гайдно-моцартівського типу. Проста діатонічна тема, що звучить у крайніх розділах, викладається канонічно (спочатку в партії альтя, згодом – в партії фортепіано). Index gorisontalis вступу голосів дорівнює одному такту, Index vertikalis – октаві. Акордова вертикаль, що підтримує мелодичні лінії (альтову та фортепіанну), витримана у традиціях барокової гармонії (паралельні секстакорди, поява контрапункту на коротких

проміжках часу). У середньому розділі Д. Мійо застосовує імітаційну поліфонію та щільні акордові вертикалі. Характерним є і типовий для музики бароко принцип мажоро-мінорної та динамічної (ff - pp) світлотіні. У цьому розділі є і моменти полімелодизму, і яскраві полі-стилістичні епізоди, коли в партії альту звучить стилізована тема, а в партії фортепіано – акорди та співзвуччя нетерцової будови або висхідні хроматичні гами. В цілому слід підкреслити, що у цій частині майстерно стилізуються деякі моделі барокової музики, і все ж “інколи терпка гармонія чи складна ритміка видають почерк композитора ХХ століття” [3, с. 123].

Друга частина – “Франсез” – швидка і моторна. Вона різко контрастує меланхолійному настрою першої. Як відомо, франсез – це французький варіант німецького контрдансу, танцю доволі рухливого характеру. Танцювальну стихію автор втілює поліфонічними прийомами: проста та канонічна імітація, контрастна поліфонія. Багатоголосну поліфонічну фактуру Д. Мійо поєднує з гомофонно-гармонічними засобами – хоральністю, а також типово вокальними фактурними формулами – „мелодія-супровід”. Композиційне вирішення другої частини являє собою складну тричастинну форму, чітко розмежовану цезурами. Висхідна танцювальна тема викладається канонічно партіями альту і фортепіано, утворюючи фугато з темою та інтермедіями. Доречним є використання в партії фортепіано ритмоформул латиноамериканського танцю бразильєри (крайні розділи форми), що накладається на танцювальну старовинну тему, створюючи ефект стилістичної строкатості. Несумісними між собою є і два початкових акорди, котрі згодом звучатимуть на гранях великих розділів форми. Виходячи з того, що танцювальна тема звучить і в основній, і в домінантовій (B-dur) тональностях, можна розглядати цю частину як триголосну інвенцію – один з найпоширеніших інструментальних жанрів доби бароко.

Третя частина, що названа Д. Мійо Арією, має складну тричастинну форму з ознаками рондо та варіаційності. За характером ця музика нагадує інтраду або синфонію, які, зазвичай, відкривали барокові інструментальні цикли. Як і в попередніх частинах, композитор вдається до наслідування барокових стилістичних моделей. Саме їм підпорядковано мелодику, гармонічну вертикаль, метро-ритм та фактуру. Слід зауважити, що партія альту протягом усієї частини виконується *con sordino*, що створює ефект таємничості та нереальності. Вихідна тема частини (перші вісім тактів) повторюється неодноразово, що надає формі рис рондальності, композиційної відкритості. Виклад цієї теми у різноманітних варіантах та

мелодико-інтонаційних перетвореннях переводить варіаційний принцип розгортання форми у домінуючий. При відповідних повторах формотворча ідея вкладається у струнку тричастинність. Динамічний рельєф досить одноплановий – *pp*, *p*, *mf*. В цілому Арія сприймається як своєрідне мажорне *lamento*.

Четверта частина – Фінал – драматургічний підсумок циклу, що поєднує складну тричастинність та фугу. Перший розділ – експозиція триголосної фуґи з нетрадиційним тональним планом: I – VI – V (друге проведення теми). Далі слідує додаткове проведення теми, тобто контрекспозиція у послідовності III – VI – V. Другий розділ форми за масштабами вдвічі перевищує перший. Тут переважає гомофонно-гармонічна фактура з імітаційними елементами. Зміна метру (3/8 і 2/4) надає центральному розділу танцювальних рис. Досить розгорнутий заключний розділ фіналу повертає нас до теми фуґи, яка проводиться десятикратно у тональностях домінанти, VI ступеню та основній. Далі двічі проводиться тема фуґи, спочатку в партії альту, а потім фортепіано. Панує потужна динаміка *ff*. В останніх тактах Фіналу ще раз проводиться тема фуґи в скороченому вигляді (лише перші два такти) в основній тональності C-dur.

Усе вищезазначене дає підставити стверджувати, що сонатний цикл Д. Мійо насправді є радше сюїтним. На це передусім вказує як назва самого твору, так і назви його окремих частин. Драматургія циклу та принципи формотворення, використані у циклі, теж далекі від класичної сонатності. Створення ряду контрастних характеристичних частин, їх відносна самостійність та довершеність нашо вхує на думку, що взірцем для композитора була барокова танцювальна сюїта з елементами поліфонії. Використання Д. Мійо арсеналу засобів музичної виразності, притаманних епосі бароко, в поєднанні з модерністю музичної мови свідчить про риси небароко, послідовно відтворених на рівні цілісної композиції. Домінуюча роль поліфонічного мислення і водночас наявність естетичних “знаків” різних епох дозволяє говорити про полістилістику як невід’ємну стильову рису творчого методу Д. Мійо.

Отже, настановчий *висновок* даної статті полягає у тому, що проаналізовані сонати за стильовими параметрами належать до неокласичної лінії, вельми актуальної у просторі європейської інструментальної традиції першої половини ХХ століття. Можемо відзначити помітне зростання ролі відповідних фактурних формул; використання антифонного принципу співвідношення інструментів та пов’язаного з ним протиставлення темброво-

семантичних планів, яскраве контрастування семантичних сфер. Унікальність концепцій, кардинальне переосмислення традиційних композиційних структур, а значить і драматургічних задумів кожного твору несуть зі собою безмежну свободу вибору індивідуальних стилів їх виконавської реалізації.

Завдяки глибині змісту, досконалості форм, яскраво національному колориту Сонати для альту і фортепіано А. Онеггера та Д. Мійо стали окрасою сучасних конкурсних та концертних програм видатних та студіюючих альтистів.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Кокорева Л. Д. Мійо. Жизнь и творчество / Л. Кокорева. – М. : Сов. композитор, 1986. – 335 с.
2. Онеггер А. О музыкально искусстве / А. Онеггер. – Л. : Музыка, 1979. – 264 с.
3. Понятовский С. История альтового искусства / С. Понятовский. – М. : Музыка, 1984. – 224 с.
4. Раппопорт Л. Артюро Онеггер / Л. Раппопорт. – М. : Музыка, 1968. – 260с.
5. Филенко Г. Французкая музыка первой половины XX века. Очерки / Г. Филенко. – Л. : Музыка, 1983. – 231 с.