УДК 78. 441
78. 25

***Марія Герега** (Львів)*

АНСАМБЛЕВА ВІОЛОНЧЕЛЬНА СОНАТА В УКРАЇНІ: СПЕЦИФІКА СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ

Герега Марія. Ансамблева віолончельна соната в Україні: специфіка становлення жанру

Досліджується камерна віолончельно-ансамблева соната українських композиторів, подана класифікація її різновидів, жанрових особливостей, а також деякі аспекти стильової орієнтації та ансамблевих складів.

Ключові слова : віолончельна ансамблева соната, циклічна сонатність, поемність.

Герега Мария. Ансамблевая виолончельная соната в Украине: специфика становления жанра

Исследуется камерная виолончельно-ансамблевая соната украинских

композиторов, дана классификация её разновидностей, жанровых особенностей, а также рассмотрены аспекты стилистики и ансамблевых составов.

Ключевые слова : виолончельная ансамблевая соната, циклическая сонатность, поемность.

Hereha Maria. The cello band sonata in Ukraine: specificity of genre development

In a spotlight research is the chamber cello-band sonata of the Ukrainian composers, classification of its varieties, genre features, and also some aspects of stylish orientation and band compositions.

Keywords : cello band sonata, features cyclic sonatas and poems.

Віолончельна ансамблева соната як жанр є особливим різновидом, який поєднує риси інструментального дуету і камерної сонати. Почавши свій розвиток спільними витоками із камерним ансамблем вона, згодом стала самостійним жанром із власною історією розвитку.

Соната як жанр і форма вже має достатньо багату історію дослідження як у вітчизняному, так і в зарубіжному музикознавстві. Зокрема, аспекти теорії жанру дослыджували В. Цуккерман, Л. Мазель, А. Сохор, О. Соколов, М. Арановський, Є. Назайкінський, М. Лобанова, Г. Бестселер, Ф. Блюм, В. Втора, К. Дальхауз.

Ансамблеві струнно-фортепіанні сонати розглядаються в контексті праць Ю. Євдокімової, Л. Гінзбурга, В. Григор'єва та в ряді історичних і монографічних досліджень, присвячених аналізу творчості Д. Бортнянського, М. Березовського, І. Лизогуба, Ф. Якименка, Л. Лісовського, В. Косенка, В. Барвінського, М. Скорика, Л. Бетховена, Й. Брамса, С. Прокоф'єва та ін. Із найновіших досліджень варто виділити роботи Т. Менцінського, Б. Сюти, Р. Стельмащука, Т. Слюсар [8].

Якщо жанр західноєвропейської камерно-інструментальної ансамблевої сонати посів належне йому місце у ґрунтовних дослідженнях численних музикознавців, то цього не можна сказати про українську віолончельну сонату - явище яскраве, самобутнє, відкрите багатогранним впливам зовні, та водночас недостатньо вивчене. Наявність своєрідної традиції і поява значної кількості прикладів жанрових інтерпретацій у доробку композиторів різних поколінь та регіональних композиторських шкіл дає підстави для аналізу, визначення провідних закономірностей та узагальнень. Таким чином,

актуальність обраної теми зумовлена недостатньою дослідженістю процесу становлення та еволюції жанру віолончельної сонати у вітчизняному музичному мистецтві, його естетичної, національної, стильової специфіки, особливостей індивідуального композиторського трактування жанру.

Метою дослідження є виявлення особливостей трактування жанру віолончельної камерно-ансамблевої сонати у доробку українських композиторів з точки зору специфіки опосередкування європейської та національної традиції та неповторних рис індивідуального композиторського стилю.

Термін "соната" утвердився у XVI ст. стосовно певного жанру інструментального мистецтва, відмінного від канати (різновиду мистецтва вокального). З точки зору предмета дослідження звертає на себе увагу трансформація поширеної у бароковому музичному мистецтві тріо-сонати у різновид клавірної сонати зі струнними ad libitum, який усталився у першій половині XVIII ст., а у другій половині відбулося розділення на сольну клавірну та ансамблеву – тобто переважно для скрипки, віолончелі чи флейти з фортепіанним супроводом obligato. Звернемо увагу на те, що функція віолончелі (віоли да гамба) у таких ансамблях традиційно була підпорядкованою – це партія мелодизованого баса. Класична соната (в тому числі й камерно-ансамблева) формується до середини XVIII ст., вона становить нову епоху у розвитку камерного ансамблю, у рамках якої новий якісний етап пройшла й камерно-ансамблева соната. У праці "Курс композиції" видатний французький композитор і теоретик Венсан д'Енді окреслив три основоположних відмінності сонати від сюїти:

"1. скорочення кількості частин до трьох чи чотирьох (іноді п'яти);

2. заміна поліфонічного фугованого стилю галантним стилем;

3. поступове виникнення тричастинної структури, спочатку однотемної, а згодом двотемної", вважаючи, що у сонатному тричастинному циклі алеманда стала allergo, сарабанда - adagio, жига – presto [5, с. 112 - 113].

Досліджуваний жанр утвердився в українському музичному мистецтві доволі пізно, що було зумовлене особливостями формування камерно-інструментальної традиції. Осередками світського культурного життя (зокрема музичного) у XVI - XVIII ст. були маєтки вельмож, дещо пізніше – міщанські доми. Значні успіхи у традиційній сфері духовної музики відсунули на другий план камерно - інструментальне виконавство, вже досить популярне на той час у Європі. Поглиблення зв'язків з європейською музичною (особливо італійською та німецькою) культурою призводить до

розвитку українського інструментального виконавства. У музично-освітніх осередках навчають гри на скрипці, дерев'яних духових та на різноманітних народних інструментах, а у поміщицько-магнатському середовищі виникає потреба професійного музичного спілкування - починає поширюватися мода на домашнє, камерне музикування як на народних, так і на академічних інструментах. Про це, зокрема, красномовно свідчить величезна кількість тогочасних інструментальних та ансамблевих творів, в т. ч. понад 200 сонат для сольного та ансамблевого виконання (зокрема західно-європейських композиторів) у нотній бібліотеці родини Розумовських, згадки у тогочасних джерелах про домашні музикування, про використання під час них клавішних інструментів (клавікорда, клавесина, а наприкінці XVIII ст. і фортепіано), а також відомості про навчання грі на них у приватних пансіонах, школах тощо. Хронологічно першим зразком ранньо-романтичного етапу у розвитку української віолончельної камерно-ансамблевої сонати є твір композитора, виконавця, організатора музичного життя Іллі Лизогуба „Соната для фортепіано з акомпаніаментом віолончелі", написана у 20-ті роки XIX століття і присвячена віолончелісту Андрію Гудовичу - єдиний відомий нам твір композитора, оскільки більшість його композицій загинула під час пожежі 1883 року.

На цей час у західноєвропейській музиці жанр камерно-інструментальної ансамблевої сонати уже посів одне з чільних місць. Існували бетовенські сонати, у яких *„романтичні ознаки у формі стають усе більше чіткими, явними, визначеними"* [1, с. 106], з'являються романтичні сонати та сонатини Ф. Шуберта, що розпочинають новий, романтичний період в історії жанру, надзвичайно багатий на здобутки та новаторські осягнення. Соната І. Лизогуба – твір у руслі західно-європейських тенденцій. *"Поява в українській музиці Сонати для віолончелі та фортепіано І. Лизогуба має важливе значення у історії розвитку жанру. На відміну від попередніх, класицистичних зразків української ансамблевої сонати, твір Лизогуба має риси ранньо-романтичної камерної сонати, що надають твору особливе місце в українській музичній культурі… Соната І. Лизогуба є зразком … інваріанту, що не набув подальшого розвитку (принаймні нам такі твори невідомі)"* [2, с. 289].

Після столітньої перерви, у другій половині XIX – на початку XX століть в Україні розпочинається процес формування камерних жанрів. Це було зумовлене пожвавленням концертної практики та професіоналізації музичної освіти, виконавства і творчості наприкінці XIX століття. Українська

віолончельна ансамблева соната початку століття представлена у творчості Федора Якименка (Соната для віолончелі і фортепіано, написана в 1905 році) та Леоніда Лісовського (існують відомості принаймні про дві Сонати для віолончелі та фортепіано цього композитора). Характеризуючи цей період в культурно-музичних процесах Наддніпрянської України, А. Калениченко, наводячи статистичні дані розвитку жанрів цієї групи, налічує близько п'яти віолончельних сонат, написаних після 1917 рр. Серед них: Віолончельна соната В. Косенка (1923), Віолончельна соната В. Дембського (1923), соната для скрипки і віолончелі О. Зноско-Боровського (1931), сонатина для віолончелі і фортепіано В. Костенка (1930-ті рр.) [3, с. 273-274, 275-276; 28, 88, 153].

У 1923 році В. Косенком написана соната для віолончелі та фортепіано (авторська позначка на титульному рукопису – Sonate (d - moll) pour piano et violoncelle op. 10), що вважається одним з кращих творів української камерної ансамблевої музики. Її присвячено В. Ю. Коломойцеву – колезі композитора по камерному тріо з нагоди 25-річчя його артистичної кар'єри.

Формування традиції камерного музикування і, зокрема, жанру віолончельної сонати у композиторській творчості Західної України має особливу історію, що пов'язане з різними суспільно-культурними передумовами на цих територіях. Загалом, серед численних камерних композицій галицьких митців періоду від середини XIX до першої третини XX століття відзначимо Віолончельну сонату Василя Барвінського (1926), Віолончельну сонату Антона Рудницького (кін. 1920-х рр.) [3, с. 225 - 226], велику сонату для віолончелі і фортепіано D-dur Бориса Кудрика, написану для її першовиконавця Ореста Березовського, яку він представив на суд публіки разом з композитором.

У період 1940 - 1950-х років камерно-ансамблева творчість перебуває у стані кризи, що пов'язане з роками війни та повоєнними труднощами економічного та суспільного характеру. У цей період помітна тенденція до масштабних одночастинних циклів поемного типу (поеми, балади). Прикладами такої групи є Соната-балада № 1 для віолончелі і фортепіано (1940) І. Белзи – зразок яскраво національної за стилістикою масштабної одночастинної симфонізованої форми, витриманої у руслі її трактування Б. Лятошинським у фортепіанному різновиді жанру [3, с. 283] та поема-соната для віолончелі і фортепіано одеського митця І. Асєєва (1950) [9, с. 7]. Соната для віолончелі з фортепіано є у доробку Юрія Фіяли. Декілька зразків жару знаходимо й у творчості українських митців-емігрантів: Соната для

віолончелі і фортепіано Володимира Грудина – педагога і виконавця, популяризатора українського музичного мистецтва у Празі, Парижі, Нью-Йорку, Філадельфії, Соната для віолончелі Павла Печеніги-Углицького (митець помер у 1948 р. у Нью-Йорку) [4, с. 230].

Новим етапом розвитку жанру стали 1960-ті роки – період, який позначений складними і багатогранними суспільно-світоглядними та мистецькими процесами. Композиції для віолончелі з фортепіано цього періоду представлені досить чисельно - це віолончельна соната К. Шатенка (1960), соната для віолончелі і фортепіано у 3-х ч. О. Красотова (1960), соната № 1 (1964) та сонатина № 1 (1968) І. Карабиця, соната для віолончелі Л. Булгакова (1965), сонати для віолончелі і фортепіано Є. Станковича (№ 1 - 1966, № 2 - 1968), Ігоря Мацієвського (1968). Серед композицій бачимо і адресовані для нетрадиційних складів за участю віолончелі – це Соната для струнного квартету, Соната для фортепіано, струнних і ударних (1969) Володимира Загорцева [11, с. 55] та соната для віолончелі і скрипки О. Зноско-Боровського (1969) [4, с. 113], (імовірно - очевидно редакція, написаної у 1920 - ті роки).

Звернення українських митців до віолончельного жанрового різновиду у 1970-ті рр. залишається активним. Сонати для віолончелі і фортепіано написали Юрій Іщенко (соната № 1 у 2-х частинах (1970)) [4, с. 121], Андрій Штогаренко (1971), віолончельну сонату включив як другу частину до циклу-триптиху “Драма” Валентин Сильвестров (1970 - 1971), у своєму доробку мають сонату № 3 Євген Станкович (1971), Сонату-поему для віолончелі і фортепіано Віталій Сєчкін (1972), сонатину (1971) і сонату (1972) Іван Карабиць [4, с. 127], Сергій Колобков (1974), Лариса Донник (1974), Олег Кива (1975), Геннадій Ляшенко (1976), Ілля Польський (1977), Юрій Шамо. Найбільше експериментують зі складами і тембрами Володимир Загорцев (свідченням цього є соната митця для струнних, фортепіано, і ударних, 1971) та О. Зноско-Боровський - у його доробку бачимо Сонату для віолончелі і струнного оркестру (1972).

При ознайомленні з переліченими творами можна зауважити такі тенденції: спостерігається варіантність структури циклів від традиційної і нетипової тричастинності (Віолончельні сонати О. Киви, А. Штогаренка, Г. Ляшенка) до двочастинності (Віолончельна соната № 1 Ю. Іщенка) та одночастинних композицій баладно-поемного типу (Станкович Є. Сонати № 1 і 2 для віолончелі і фортепіано), що свідчить про процес камернізації жанру.

З точки зору провідних типів стилістики переважають академічна лінія пізнього романтизму, героїко-драматичного і фольклорного неоромантизму, зустрічаємо також експресіоністичну лексики, виражену через вільнотрактовану додекафонію і алеаторику.

1980-ті рр. привносять у процес розвитку жанру української камерно-ансамблевої сонати помітні зміни, число віолончельних творів є значно скромнішим. Перелік ансамблевих сонат обмежується композиціями В. Бібіка, Г. Ляшенка (1982) [10, с. 181], Сонатою для віолончелі (1983) В. Сильвестрова, О. Калустяна (1983), двома творами О. Гнатовської (1986), сонатою № 1 О. Красотова та В. Назарова. З огляду на типові склади, сонату для віолончелі, фортепіано та ударних у цей період створив Євген Мілка (1982), соната для скрипки і віолончелі доповнила доробок І. Щербакова (1985). Більшості названих композицій притаманна неоромантична та неосецесійна образно-стильова орієнтація.

Віолончельні композиції сонатного жанру доби незалежності є винятково численними. Серед тих, хто звертається до досліджуваного жанру: З. Алмаші (Соната для віолончелі і фортепіано, 2000), А. Гайденко “Pro memoria” - соната для віолончелі і фортепіано, В. Губа “Поміж спогадів і почуттів” - соната для віолончелі і фортепіано, Вадим Журавицький (Соната для віолончелі фортепіано, 2000), Ю. Іщенко соната № 3 для віолончелі і фортепіано, № 4 і 1 ч. (2004), О. Костін Соната № 2 (2003), О. Канерштейн (Соната для віолончелі і фортепіано у 2-х частинах, 2000), Ю. Ланюк “Соната чекання” для віолончелі, фортепіано і магнітної стрічки (1993), В. Ларчиков (1992), І. Небесний. Соната для віолончелі і фортепіано (1992), В. Пацера, С. Пілютіков (2000) [4, с. 233], Артем Рощенко, Альона Томльонова кл. І. Асеєва і Т. Малюкової (Соната для віолончелі і фортепіано, 2002), Г. Хазова, Т. Хмельницька, Б. Яровинський (Соната пам’яті Ю. Калачева) та ін. [6, с. 7].

Розглядаючи долю ансамблевого сонатного жанру останніх десятиліть, нескладно зауважити не лише винятковий кількісний ріст зразків жанру в українському музичному мистецтві, а й надзвичайну різноманітність з точки зору стильових орієнтирів, технічних та виразових засобів. Очевидно, це зумовлене принципово новою професіоналізацією сучасної композиторської освіти, участю українських митців та виконавців у зарубіжних творчих та освітніх програмах, розширенням гастрольного простору, участю українських виконавців у радіо- та телепрограмах, включенням композицій вітчизняних музикантів до міжнародних освітньо-учбових, виконавських і мистецьких проектів. Все це свідчить про те, що українське музичне, зокрема

й віолончельне, мистецтво стрімко входить у європейський мистецький простір.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы / Н. Горюхина. – К. : Музична Україна, 1973. – 312 с.
2. Зіньків І. Камерно-інструментальна музика / Ірина Зіньків // Історія української музики. – К. : Наукова думка, 1989. – Т. ІІ. – С. 284 - 305.
3. Калениченко А. П. Камерно-інструментальні ансамблі / А. П. Калениченко // Історія української музики: В 6 т. / АН України. Ін-т мит-ва, фолькл. та етногр. ім. М. Т. Рильського: відп. ред. Л. О. Пархоменко. - К. : Наукова думка, 1992. – Т. 4. 1917 - 1941. - С. 265 - 286.
4. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : довідник / А. Муха. – К. : Музична Україна, 2004. - 352 с.
5. Одер А. Музыкальные формы / Анри Одер. – М. : ООО “Изд-во Астрель, 2004. – 192 с.
6. Твори композиторів і музикознавчі праці, написані між Х та ХІ з’їздами Спілки композиторів України. – К., 1999. - 167 с.
7. Творчий доробок українських композиторів і музикознавців. 1999 - 2004 : Каталог-довідник. – К., 2005. - 230 с.
8. Слюсар Т. Камерно-інструментальні сонати у творчості львівських композиторів 90-х років / Тетяна Слюсар. // Musika Galiciana = Музика Галичини. – Львів, 2001. – Т. VI. – С. 241 - 149. – (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка, вип. 5).
9. Спілка композиторів України: довідник /[ред.-упор. : А. Муха, Н. Сидоренко]. – К. : Музична Україна, 1968. - 276 с.
10. 6-й Міжнародний фестиваль сучасної музики “Контрасти” : Буклет. – Львів, 2000. - 216 с.
11. 7-й Міжнародний фестиваль сучасної музики “Контрасти” : Буклет. – Львів, 2001. - 272 с.