

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ

GENRE AND STYLE SPECIFICS OF CHAMBER AND INSTRUMENTAL ENSEMBLE

УДК 78.491; 78.25

Марта Каранінка (Львів, Україна)

АЛЬТОВА СОНАТА ПОЧАТКУ ХІХ СТОЛІТТЯ: ШЛЯХИ СТАНОВЛЕННЯ РОМАНТИЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ ТА СТИЛІСТИКИ

Статтю присвячено розгляду найбільш відомих взірців досліджуваного жанру авторства європейських композиторів на етапі витоків еволюційного процесу. Основну увагу приділено збагаченню семантичного змісту камерно-ансамблевих сонат для альту і фортепіано, оновленню інтонаційно-семантичного словника, комплексу принципів цикло- та формоутворення.

Ключові слова: *альт, жанр, стиль, соната, камерний ансамбль, романтизм.*

Симптоматичною тенденцією розвитку європейської камерно-інструментальної музики початку ХІХ ст. є зростання інтересу до сонати: «раціональний» жанр ніби йде назустріч нестримному прагненню свободи творчого самовиразу. З'являється низка ліричних сонат, викликаних до життя внутрішньою потребою суб'єктивно-інтимного висловлювання.

Визначальний вплив на камерно-ансамблеву культуру справила естетика романтизму, що поставила у центр світобудови особистість Артиста – композитора, виконавця, художника, індивідуальність обдарування та професійної майстерності Творця, своєрідність його художньо-естетичних поглядів, устремління до самоствердження. Відхід від об'єктивності та регламентованості музичного мислення віденських класиків з-поміж інших причин був пов'язаний з помітним посиленням настроїв меланхолії, туги, мрій, а також впливів вокально-пісенної та танцювальної жанрових царин.

У камерно-ансамблевій літературі за участю альту у першій половині XIX ст. кристалізуються два протилежні напрямки: *лірико-психологічний* та *концертно-віртуозний*. Кожен з них у свій спосіб увиразнив найхарактерніші прояви романтичної естетики – домінування особистісного первня, задушевність, щирість і водночас блискуча технічна майстерність, концентрація уваги на ретельній деталізації виконавської стратегії. Передусім це стосується творчості Н. Паганіні – автора Великої сонати для альту і фортепіано. Внутрішньою потребою суб'єктивного висловлювання інспіровано написання сонат Фелікса Мендельсона-Бартольдї та Михайла Глінки.

Метою статті є детальний розгляд вищезначених рис поетики романтичної сонатності на основі аналізу деяких зразків альтових сонат цього періоду.

Неопублікована *Соната для альту c-moll* написана **Ф. Мендельсоном** у 1824 році, коли композитору заледве минуло 15 років. У стилістиці відчутно вплив Л. ван Бетховена, але, не дивлячись на молодість, проявляється й індивідуальний почерк композитора. Можна помітити відлуння мелодики Першої симфонії та «*Серйозних варіацій*». Соната тричастинна. Цікавим є темповий план: перша частина – *Adagio-Allegro*, друга – швидкий Менует, третя – повільна тема з варіаціями.

Перша частина – традиційна сонатна форма з повільним вступом. Речитатив фортепіано супроводжують педальні ноти альту. Після фермати на домінанті стрімко та схвильовано «вривається» головна партія, розпочинаючи бурхливе і динамічне *Allegro*. Його розвиток призводить до невимушено-світлої танцювальної побічної теми, яку доручено фортепіано.

Розробка будується на висхідних пасажах теми головної партії, які по черзі проходять в обох інструментах. Своєрідним контрапунктом до цих перегукувань є гостро характеристичні елементи побічної партії. Несподівано настає момент заспокоєння, однак, на тлі довгих подвійних нот альту партія фортепіано все ж зберігає настрій збентеження. Каденційна зв'язка альту приводить до досить розгорнутої динамічної репризи. *Друга частина* – Менует, який, однак, і за будовою, і за характером відрізняється від класичного танцю. Дві теми Менуету контрастні: перша – скерцозна, друга – більш наспівна та світла, в паралельному *Es-Dur*. Ніби навмисне композитор проводить її лише у партії альту, підкреслюючи глибину та співучість тембру. Ця тема у другому епізоді приводить до драматичної кульмінації. *Тріо* (*Allegro molto C-Dur*) написане у чотирьохдольному роз-

мірі, що суперечить менуетній канві. Змінюється і характер музики, яка набуває елегійної споглядальності. Незважаючи на скерцозний характер крайніх частин, менует все ж не позбавлений внутрішньої напруги та драматизму. Це вимагає від виконавців чіткої артикуляції та різноманітної штрихової техніки. Важливим у партії альта є оптимальний розподіл смичка в ліричних моментах та грамотне виконання *spiccato*, яке у цій частині має драматичний характер.

Третя частина – *Andante con variazioni*. Тема нагадує ліричний діалог оперних героїв. Варіації 8, усі вони, за винятком сьомої, якій пунктирний ритм та динаміка *ff* надають патетичності та героїки, зберігають тужливий характер. У драматургічному плані з кожною варіацією зростає романтична схвильованість, яка підводить до кульмінації у сьомій варіації. В усіх варіаціях розвиток відбувається за рахунок фактурних та ритмічних змін у партії фортепіано, яка насичена дрібними нотами та стрімкими пасажами. Технічні можливості альта використовуються досить скромно. Восьма варіація – світла і спокійна мелодія на тлі баркарольного супроводу фортепіано в тональності *C-Dur*. Несподівано мелодія «*зависає*» на домінанті, з якої народжується каденція, що складається з трьох фраз, кожна з яких розпочинає альт і підхоплює фортепіано. З інтонацій каденції так само несподівано впливає новий темп *Allegro molto*, що відновлює головну тональність, нагадуючи вступ до першої частини та початок Головної партії. Цей розділ, хоча не чітко виокремлена частина, завершує цикл. Загалом у Сонаті переважає фортепіанна партія, яка відрізняється складністю фактури та віртуозністю. Партію альта позбавлено динаміки, можливості цього інструмента розкрито скромніше, але це не применшує достоїнств твору. Юнацький романтичний порив у поєднанні з мелодійністю дозволяють Сонаті посісти вагоме місце в альтовому репертуарі.

Сфера ансамблевого музикування відіграла значну роль в житті і творчості **М. І. Глінки** (1804–1857). Музикант фільдівської школи, він не приймав зовнішній блиск і поверхневність – семантика камерності для нього мала величезне значення. За висловом Б. Асаф'єва, через усе творче життя великого композитора проходила «*боротьба за оволодіння камерністю*» [1, с.17]. Головним результатом цієї боротьби стало формування специфічно особистісного і творчого світу, багато в чому заснованого саме на естетиці камерності. Іншою естетичною домінантою інструментальної культури глінкінської епохи була, на наш погляд, *категорія ансамблевості*, під якою ми розуміємо особливу властивість узгодженої взаємодії, гармонійності.

Світ композитора – зовнішній і внутрішній – немислимий без артистичних вечорів у братів Н. В. і П. В. Кукольників, В.П. Енгельгардта, Г. С. Тарновського. Сам Глінка, за його зізнанням, завдяки враженню від камерного ансамблю (квартету Крузеля з кларнетом) «*палко полюбив музику*» [2, с.10]. Камерно-ансамблеве музикування у домашньому колі Глінки, що мало, за словами А. Ступеля, «*значення центру, де формувалася російська музична класика – її творчі принципи, виконавський стиль, критична думка*», відіграло величезну роль у розвитку російської ансамблевої культури. [6, с.74] Переважала у глінкінському оточенні камерно-вокальна музика й інструментальні ансамблі. Ансамблеві твори М. Глінки відбивають риси обох основних тенденцій романтичної музики – концертно-віртуозної і камерно-ліричної, багато в чому синтезуючи їх. Віртуозний первень у глінкінських ансамблях відрізняється тонкою добірністю і грацією, поєднуючись з сердечністю і проникливим ліризмом.

Важко уявити, що такий популярний твір М. Глінки, як *Незавершена соната для альту та фортепіано d-moll* більше 100 років залишався невідомим і музикознавцям, і виконавцям, незважаючи на те, що про існування Сонати знаходимо свідчення і в «*Записках*», і у звітах Імператорської публічної бібліотеки, і у каталозі Н. Фіндейзена. Велика заслуга належить професору В. Борисовському, який відновив, реконструював та опублікував цей шедевр. Глінка написав лише дві частини – першу в 1825 році, другу – в 1828. У 1852 році композитор знову повернувся до Альтової сонати та відредагував її. Мабуть, у той час М. Глінку відділяла від його Сонати надто велика дистанція: і часова, і творча, які перешкождали завершенню опусу.

Соната відрізняється романтичною схвильованістю, наспівністю, інтонаціями міського романсу. Вона містить проникливу красу та задушевність. Здавалося б, цією відкритістю почуттів Соната наближається до побутової салонної музики, однак, у її мелосі вже відчувається та витонченість, яка розкриється у творах зрілої пори (наприклад, у «*Вальсі-фантазії*»). Доволі рідкісне для того часу звернення композитора до альту як сольного інструменту можна пояснити тим, що образній сутності Сонати з її мрійливо-елегійними настроями якнайкраще відповідало насичене та густе, а водночас, матове та втаємничене звучання альту.

І частину – Allegro moderato – написано у сонатній формі. Тема головної партії спочатку проходить у фортепіано, а згодом підхоплюється альтом, щільний і соковитий тембр якого привносить експресію. Неквапливо, безперервно розгортається ця прекрасна мелодія,

охоплюючи великий діапазон звучання альту. Побічна партія, хоча інтонаційно й близька до головної, пройнята більш умировореним стримано-мрійливим настроєм. Ця тема теж кантіленна, як, втім, і вся соната, яку пронизує чудовий кантіленний мелодизм. Навіть фігурації у фортепіано і альту відрізняються проінтонованістю і плавністю. Л. Раабен зазначає: «*Перша частина – новий для того часу вигляд пісенно-мелодійного сонатного allegro. У ньому Глінка значно відходить від інтонацій, прийомів класичного стилю*» [3, с.96].

Друга частина – Larghetto – ближча до класичних повільних частин; у ній прослідковуються деякі інтонаційні зв'язки з віденською мелодикою, не дивлячись на те, що російські національні корені мелосу М. Глінки тут очевидні. Тема першого розділу тричастинної форми звучить спокійно та зачудовано. Вона така ж наспівна, як і мелодії першої частини, але більш споглядальна та проста. У другому розділі частини музика стає більш жвавою та схвильованою, в неї проникають елементи патетики. Водночас, прослідковується спільність з наспівно-речитативними інтонаціями російського міського романсу.

«*Незакінчена соната*» М. Глінки – перлина російської альтової літератури. Вирафінованість і благородство художнього світу композитора, що виявилися у його Альтовій сонаті, наклали відбиток на російську камерно-ансамблеву культуру його епохи, надаючи їй особливого «*аромату*» чистоти і задушевності, властивих, з одного боку, лірико-романтичній камерності, а з іншого – блиск і досконалість форм, пропорції і майстерність, властиві класицизму. Ансамблева діяльність Глінки та його спадщина у цій сфері дали потужний імпульс майбутнім шляхам розвитку російської та західноєвропейської ансамблевої культури першої половини XIX ст. і на рівні становлення її текстів, і на образно-семантичному рівні.

Сонатна спадщина композиторів-романтиків була безпосередньо пов'язаною з класицистичною традицією і одночасно відмінною від неї. Вона дала поштовх формуванню ранньоромантичної віртуозної сонати. В проекції на особистість виконавця-інструменталіста це призвело до культивування трансцендентної технічної майстерності, концентрації уваги на ретельній деталізації виконавської стратегії. Передусім це стосується творчості Н.Паганіні (1782–1840). Захоплений тембровою красою звучання альту, геніальний скрипаль багато виступав, граючи на інструменті, що був у змозі передати усе багатство відтінків людського голосу. У 1833 році Н. Паганіні придбав альт Антоніо Страдіварі чудового оксамитового тембру, він

мав 5 струн (мі-ля-ре-соль-до), на диво органічно поєднуючи достоїнства скрипки і альтя.

Після того, як великий італієць почув «*Фантастичну симфонію*», він замовляє Г. Берліозу великий симфонічний твір для сольючого альтя з оркестром (доля «*Гарольда в Італії*» – загальновідома). Відтак, бажання виступати на альті з оркестром не полишає митця, і він пише *Сонату для великого альтя з оркестром*.

Непростою є доля цього твору. Після смерті Н.Паганіні рукопис перейшов у власність його сина. На початку ХХ ст. манускрипт потрапляє до Музею історії музики В. Хейера в Колонні. Після його закриття у 1927 році колекцію рукописів Паганіні (в т.ч. Сонату) викупляє мангеймський промисловець Ф. Рейтер. І лише у 1972 році ця колекція потрапляє у Римську бібліотеку, що дало можливість опублікувати твір у 1974 році.

Соната Н. Паганіні не є сонатою у повному сенсі цього слова. Термін «*соната*» у свідомості маєстро пов'язувався з інструментальною п'єсою, в якій розкриваються віртуозні та виразові можливості альтя. Фактично – це тричастинна концертна п'єса (Introduzione Recitativo a Piacere – Cantabile Andante Sostenuto – Тема Con variazioni, Coda), частини якої виконуються attacca. Якщо б не Інтродукція та Речитатив у якості першої частини, можна було б припустити, що форма твору – традиційні Прелюдія і Тема з варіаціями, характерні для бароко і класицизму, Як перша, так і друга частини не мають особливого концептуального навантаження і слугують тематичною основою для каденцій, що мають самодостатній характер.

Образ третьої частини – швидкий, наче іграшковий марш. Автор пропонується надвисокий регістр, легко доступний при виконанні на п'ятиструнному інструменті, і все ж деякі епізоди виконати на альті неможливо. Тому редактори, зазвичай, зазначають виконання у високому регістрі *ad libitum*, або замінюють натуральні ноти штучними флажолетами; дозволяється виконання особливо складних епізодів октавою нижче. Стилїстика варіацій нагадує каприси для скрипки соло. Оркестр (фактично клавір) відіграє функцію суто ритмічну та гармонічну, тоді, як усю увагу звернено на соліста. Кожна варіація об'єднана певним ритмічним або штриховим прийомом. У першій – це рух тріолями; у третій – використання летючого *staccato* та *sottie*. У творі можна знайти весь можливий арсенал віртуозного виконання: швидкі пасажі подвійними нотами, віртуозні каденції, *pizzicato* та *tremolo* в лівій руці, розмаїття штрихових комбінацій.

Сонату для Grand viola досить рідко можна почути на сучасній естраді. Насамперед, це, мабуть, пов'язано з труднощами виконання, яких можна було б уникнути на п'ятиструнному інструменті. Хоча за своїми художніми якостями Соната поступається кращим скрипковим опусам Н. Паганіні, все ж вона є чи не єдиним віртуозним твором, написаним для альту у першій половині XIX ст.

Проаналізовані сонати, маючи велику історичну та художню цінність, дозволяють відчувати багатобарвність, розмаїття, плідність європейського музичного життя початку XIX ст., що не може бути зведеним до обмеженої кількості загальноновизнаних шедеврів. Композитори-романтики незмірно збагачують семантичне поле камерно-ансамблевих жанрів, де на перший план виступає суб'єктивно-особистісний первень, пов'язаний з відкритим проявом індивідуальності, інтелекту, людських емоцій. У російській музиці глінкінського періоду ансамблева комунікативність набуває неповторного вигляду, зростаючи до рівня високого духовного ритуалу, особливої ментальності сердечного спілкування. Панування камерності, за словами Є. Сорокіної, особливо виявляється у російській музиці першої половини XIX ст., на відміну від західноєвропейської «концертності», значення якої поступово зростає у другій половині століття [5, с. 221]. І все ж, на наше глибоке переконання, саме камерність є однією з культурно-естетичних домінант музичної культури доби Романтизму.

Карапинка Марта. Альтовая соната начала XIX столетия: пути становления романтической образности и стилистики

Статья посвящена рассмотрению наиболее известных образцов исследуемого жанра европейских композиторов на этапе истоков эволюционного процесса. Основное внимание уделено обогащению семантического содержания камерно-ансамблевых сонат для альту и фортепиано, обновлению интонационно-семантического словаря, комплекса принципов цикло- и формообразования.

Ключевые слова: альт, жанр, стиль, соната, камерный ансамбль, романтизм.