

Ольга ЗАВ'ЯЛОВА

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант СумДПУ ім. А. С. Макаренка*

СОНАТА ІЛЛІ ЛИЗОГУБА І ЄВРОПЕЙСЬКІ ТРАДИЦІЇ РОЗВИТКУ ЖАНРУ В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ СТ.

Особливості пізнього становлення вітчизняного камерно-ансамблевого мистецтва ХІХ ст. відзначалися в деяких попередніх публікаціях [1]. Упродовж століття налічується близько десяти класичних зразків ансамблевих інструментальних творів українських митців, що нині відомі лише за назвами [1, с. 181]. З цих нечисленних творів до нашого часу дійшли Соната g-moll для фортепіано і віолончелі (20-ті рр. ХІХ ст.) Іллі Івановича Лизогуба та Струнний квартет (1868) і Струнне тріо (1869) лейпцігського періоду Миколи Віталійовича Лисенка.

У романтичному камерно-ансамблевому доробку привертає увагу саме твір для віолончелі. У спадщині українських композиторів цього періоду — невідомі сонати для скрипки або духових інструментів. В російській музиці ХІХ ст. також помітне переважання віолончельної сонатної творчості. Однією з передумов цього є відповідність виразних можливостей інструмента естетичним вимогам часу [2, с. 467]. Віолончельна музика отримує більшу популярність завдяки багатству тембральних можливостей інструмента, а відтак — перспективу розвитку романтичного інтонування.

На думку Л. Гінзбурга, Соната для віолончелі І. Лизогуба створена між 1821–1827 рр. [2, с. 466]. У той період митець деякий час перебував за кордоном, тому у Дрездені й видано твір. Лише завдяки цьому ми маємо уявлення про творчість композитора, оскільки нот його інших відомих за назвами творів немає. Гінзбург відмічає, що Соната І. Лизогуба стала загалом першим російським твором для струнно-смичкових інструментів у цьому жанрі. Після віднайдення у 1949 р. вона була видана в редакції Л. Гінзбурга і виконана в Москві Г. Козолуповою [2, с. 472], але стійкої виконавської популярності набула після видання 1980 року М. Степаненком й виконання у Києві разом з В. Червовим.

Доба створення Сонати цікава тим, що в європейській віолончельній музиці цього періоду останні класичні (бетховенські) віолончельні сонати написані у 1815 р. Перша романтична соната «Арпеджіоне» Шуберта (виконується на віолончелі, але призначена для іншого інструмента) з'явилася у 1824 р., Концертні варіації для віолончелі з фортепіано Ф. Мендельсона — у 1829 р., а його перша віолончельна Соната — у 1838 р. Звідси — Соната для фортепіано і віолончелі Лизогуба є одним з перших зразків жанру не тільки у вітчизняній, а й у європейській музиці, і саме Лизогуба можна вважати автором першої віолончельної сонати романтичного напрямку.

Спробуємо визначити вплив європейських традицій та виявити відповідні стилістичні ознаки жанру віолончельної сонати на прикладі твору Іллі Лизогуба, до постаті якого і тогочасного мистецького середовища виявляється певний інтерес. Уродженець Чернігівщини Ілля Лизогуб був вихідцем зі знаного українського роду, предки якого уславились в боях ще у добу козаччини. Під час Вітчизняної війни 1812 р. Ілля Іванович зробив успішну кар'єру військового (1821 р. у віці тридцяти чотирьох років вийшов у відставку в чині полковника). Сучасники відзначали його всебічну обдарованість і блискучу освіту — І. Лизогуб був чудовим музикантом, піаністом, віолончелістом, співаком, композитором, займався живописом, архітектурою, гідралікою та ін. [3, с. 94].

Мистецьким хистом були наділені й інші члени родини: старший брат Олександр вважається засновником українського романтичного фортепіанного мистецтва, молодший Андрій був неабияким художником (біографи згадують дружбу Іллі та Андрія Лизогубів з Тарасом Шев-

ченком, котрий гостював у них влітку 1846 р. та намалював портрети братів). Чудово грала на фортепіано Єлизавета Іванівна Гудович, з якою Ілля Лизогуб одружився у 1819 р. Її брат Андрій добре володів віолончеллю. Це стало поштовхом для створення І. Лизогубом Сонати, присвяченої Андрію Гудовичу. В оригіналі ця Соната має бетховенське означення «для фортепіано у супроводі облігатної віолончелі» (*Sonate pour Piano-Forte avec accompagnement de violoncelle oblige*), що відповідає Сонатам № 1 і 2 оп. 5 Людвіга ван Бетховена. Це свідчить про належність твору до облігатного типу, характерного інструментально-ансамблевій творчості класиків та ранніх романтиків. Назва визначає певне трактування та співвідношення між інструментами: основне ігрове навантаження належить фортепіано, струнний інструмент виконує супровідну, підлеглу роль [4, с. 15].

Дослідники, відмічаючи рівнозначне трактування інструментів в ансамблях цього періоду (Л. Корній стосовно Сонати Лизогуба [3, с. 96], Л. Гінзбург стосовно Сонати для скрипки та ф-но А. Аляб'єва [2, с. 467]), не виділяють облігатну сонату як самостійний інструментальний жанр кінця XVIII — першої половини XIX ст., коли облігатна партія імпровізувалася та доповнювала фортепіано. У цих творах відпрацьовувалося співвідношення інструментів, яке характеризувало ознаки жанру облігатного типу: фортепіано трактувалося як сольний інструмент, струнні — як супровідні. Такий підхід був зумовлений перехідним етапом виконавської технології на струнних інструментах (зокрема віолончельна техніка у класичному виді формується тільки до кінця XIX ст.), коли класичні засоби гри вже не відповідали романтичному напряму, а романтичні принципи і прийоми ще не були сформовані. Тому це зумовило, з одного боку, використання традицій жанру облігато, а з іншого — загальне на той період «ліричне» трактування віолончелі [2, с. 469].

І. Лизогуб не мав романтичних зразків жанру в період створення власної Сонати. За будовою твір є класичним циклом бетховенського типу (I ч. — сонатне *Allegro*, II — *Adagio*, III — *Rondo*). Стосовно «романтичної» змістовності Сонати: інтонування, тематичного зіставлення, розвитку матеріалу, фактури — тут взірцем могла бути лише фортепіанна музика (згадується фортепіанна творчість брата О. Лизогуба, а також те, що вони обидва були обізнані з творчістю Дж. Фільда). У пісенно-романсовій мелодиці Сонати виражений дух свого часу, спільні стилістичні ознаки поєднують її з творами Аляб'єва, Варламова, Гурильова — композиторами-попередниками М. Глінки. Як зразок камерно-інструментальної музики доглинківської доби Соната І. Лизогуба для віолончелі і фортепіано написана майже за десять років до Патетичного тріо Глінки, багато в чому визначає наперед його інтонаційний стрій, тематичний розвиток, фактурний виклад та ін.

Перша частина Сонати починається з ліричної головної теми, яка звучить один раз в основній тональності *g-moll* (тт. 1–10). Темі властиве романсове інтонування, синкоповане викладення мелодії віолончелі у перших тактах провадиться з підголосковим супроводом і створює імітацію зітхання. Головна одразу продовжується великою зв'язуючою, що репрезентована у субдомінантовій і домінантовій сферах й має поривчастий характер (тт. 11–22).

Застосування паралельного мажору (*B-dur*) у побічній (тт. 23–53) надає їй прояснене і піднесене звучання. За характером і фактурою викладення вона дуже близька до головної, але більш розвинена, декорована мелізмами й має декілька відносно самостійних мелодійних ліній. Стрімка заключна, побудована на гамоподібних та арпеджованих пасажах фортепіано, продовжує мажорну тональну сферу, має спільні риси із зв'язуючою партією (тт. 53–78). Ніби зупинившись на перегонах (неповний каданс у т. 70), вона повертається до первісного наспівного характеру, завершуючи експозицію (додатковий каданс тт. 71–78). У невеличкій розробці фігурують головна (тт. 79–88) та зв'язуюча (тт. 88–102) партії, які за рахунок нестійкості тонального плану (зменшені гармонії, тональності *f-moll*, *As-dur*, *Des-dur*) набувають несталого характеру.

Реприза підготовлена тривалим домінантовим кадансуванням (тт. 98–102). Центральне місце в ній займає головна партія, що отримує тут значну розробку (тт. 103–134) і певним чи-

ном сполучається з побічною. З побічної запозичені фактура акомпанементу, мелодичні ходи, мелізматика, використання мажорних тональностей та ін. Заклучна партія в репрізі таким чином стає другою. Вона проводиться в основній мінорній тональності, порівняно з експозицією, де вона звучить в мажорі, що додає їй щемливий, ледь надричний відтінок. Так само, як і в експозиції, після неповного кадансу вона отримує наспівний, просвітлений, ліричний тон. Але введення мотиву з головної партії у віолончелі провокує висхідний пасажний злет у фортепіано, а подальший його спад через арпеджіо в *As-dur* у *g-moll*-ний каданс приводить до закінчення рішучими акордами.

Аналіз першої частини виявляє певне контрастування двох тематичних пластів: ліричного (головна і побічна) і дійового, активного (зв'язуюча і заключна). Спорідненість головної та побічної проявляється передусім в інтонуванні, що особливо яскраво виражена в їх об'єднанні у репрізі. З одного боку, у цьому вбачається прояв раннього романтизму, що пов'язаний з концертно-віртуозним стилем видатних піаністів-композиторів, і якому ще не характерна контрастна полярність образів [3, с. 96], з іншого — такі сполучення, «зростання» тем оформлюються в подальшому у явище монотематизму, притаманному вже «зрілому» етапу романтизму.

Друга частина Сонати — *Adagio* — складається з трьох самостійних, тематично між собою не пов'язаних епізодів, які мають ознаки спрощеної складної тричастинної форми з наскрізною драматургією. В першому епізоді використана паралельна щодо основної тональності *B-dur* (тт. 1–17). За характером мелодизму, співуванням опорних тонів, введенням хроматизмів (підвищені II та V), розкладеним акомпанементом цей епізод схожий на італійську оперну арію. Коротка модуляція в *c-moll* і повернення до основної тональності (тт. 9–14) лише відтінює емоційну глибину і шляхетність інструментальної кантилени.

У мелодичному розвитку надзвичайним є використання в партії віолончелі скрипкового ключа і теситури аж до *f2*. Для віолончельної технології означеного часу в художніх творах граничними були ноти *a1–c2*, що спостерігається протягом всієї сонати. Звичайно, поява в даному випадку звуків, які сягали за межі ігрового діапазону, пояснюється тим, що композитори ще на початку XIX ст. для зручності написання застосовували скрипковий ключ у віолончельних партіях, але на практиці подібні речі виконувались, як правило, октавою нижче.

Для другого епізоду (тт. 18–39) І. Лизогуб обирає тональність однойменного мінору (*b-moll*). Тональність, яка на той час у віолончельній музиці майже зовсім не застосовувалася і яка лише згодом отримує популярність у фортепіанній творчості Ф. Шопена та Ф. Ліста. Тема ноктюрнівського плану звучить у фортепіано, у віолончелі їй протиставлені розкладені по звуках тризвуку мотиви. Написані у пунктирному ритмі, хвилеподібними висхідно-спадними мотивами, вони утворюють враження тяжких зігхань. Загальний настрій порівняння й наступного спаду, дрібний тріольний акомпанемент довершують схожість цього епізоду з шубертівськими *lied*.

У третьому заключному епізоді (тт. 40–56) відновлюється тональність *B-dur* і загальний піднесений тон висловлювання. Висхідні мотиви по тризвуках на пунктирному ритмі з другого епізоду, що звучать тепер в мажорі, набувають рішучості, порівняння вперед. У віолончелі водночас звучать нисхідні розкладені арпеджіо. Кожен мотив перемежається ажурними фортепіанними пасажами, з яких згодом вилучаються окремі елементи. Ці елементи від т. 44 розподіляються між інструментами почергово, створюючи певні мотивні перегукування, ніби діалог, що інколи перебивається розспіваною кантиленою віолончелі. В акомпанементі зберігається тріольність, розкладені фігурації з т. 46 «збираються» в пульсуючий акордовий супровід. Мотивні перегукування розчиняються в типовому для раннього романтизму стані повного умиротворення.

У фінальному Рондо повертається основна тональність *g-moll*. За характером тематизму вона подана І. Лизогубом контрастом до другої частини. Рефреном слугує тема активного рішучого характеру, що інтонаційно нагадує українські танцювальні мелодії. Вона проводиться двічі: перший раз — у фортепіано (тт. 1–8), другий — у віолончелі (9–16). Прозорий аком-

панемент (одноголосне викладення у лівій руці піаніста) створює підголосковий фон до основної теми. З т. 16 відзначається невеличке зв'язування до першого епізоду, в якому почергові репліки кожного з інструментів, побудовані на інтонаціях рефрену, сприймаються як діалог двох людей.

Перший епізод, поданий у тональності паралельного мажору, в ансамблевому сенсі зберігає форму діалогу, але висловлювання кожного з інструментів тут більш розгорнуті (тт. 24–43). Мажорна тональність, синкоповані злети мелодії, накладення подальших спадних тріольних пасажів на дводольні восьмі в акомпанементі створюють піднесений, тремтливий характер музики. Перехід у *c-moll*, хроматизація мелодії (тт. 32–40) підводять до вичленування малої секунди *fis-g*, що звучить у віолончелі як інтонація зітхання, повернення основної тональності й поступового завмирання звучання. Друге проведення рефрену відокремлюється великою паузою.

Наступний, другий, епізод звучить одразу після закінчення рефрену у віолончелі (т. 60). В ньому налічується декілька тем, які виникають залежно від зміни тональності. Перша тема *Es-dur* (тт. 60–74) складається з двох елементів: наспівного і танцювального, що проводяться у віолончелі. Перший її елемент — мелодія широкого дихання, побудована на звуках розкладених тризвуків, — завершується блискучими гамоподібними пасажами у фортепіано, що заповнюють діапазон теми. В основі другого елементу використана ритмічна фігура — чергування чверті з тріоллю. Широкі інтонаційні стрибки між ними надають цьому мотивові дійовий, дуже рішучий характер. Проміжні гамоподібні віолончельні пасажі згодом підхоплюються фортепіано і на фоні загального ритму (чверті і тріолі) через тріольні арпеджіо підводять до наступної теми *f-moll*.

Розпочавшись в дуже виразній мінорній тональності, перший розділ цієї теми за інтонуванням децю нагадує «жорстокі» романси. Ще більшу схожість додає цьому велика кількість синкоп та пунктирного ритму у солюючої віолончелі. Супровід фортепіано, з характерною фактурою «альбертієвих» басів, зберігає рішучі активні переходи тріолей у рух чвертями з попереднього епізоду. Попри все, данина часу, що відзначається у використанні І. Лизогубом романсової атрибутики, не знижує художнього значення твору: митець ні в чому не переступає межі гарного смаку.

Наступному *Es-dur* розділу цього епізоду передують арпеджовані тріольні пасажі, як і перед *f-moll* темою. Залишаючи всі елементи фактурного викладення, мелодія тут за рахунок тільки зміни тональності отримує святковий, захоплений характер. У закінченні рішучі тріольні ходи з'являються і в партії віолончелі. На цих елементах — «альбертієвих» басах та тріольних злетах з додаванням синкопованих окликів і мотивів у віолончелі, — побудований перехід до третього проведення теми Рондо (тт. 101–116).

Останнє проведення рефрену є кульмінацією сонати. Тема, що раніше звучала почергово в кожного з інструментів, отримує поліфонічне наповнення: на тлі її проведення фортепіано у віолончелі звучить своя, окрема мелодія, що сприймається контрапунктом до основної (тт. 117–124). Наступні бурхливі тріольні пасажі у кожного з інструментів закінчуються стверджуючими тонічними акордами. Від т. 130 відмічається вичленування тієї ж ритмічної фігури — тріолі з чвертю, що від т. 132 розподіляється таким чином: чверті звучать у фортепіано, тріолі — у віолончелі. Прийом тривалого кадансування, застосований композитором і в першій частині, і тут, спрямований на створення ефекту завмирання, але ж останні акорди (розв'язання домінанти в тоніку) виписані на *f*, що створює ефект вибуху. Однак певна драматизація образів фіналу не змінює його загального характеру, вирішеного в класичних жанрових традиціях.

Привертають увагу Сонаті І. Лизогуба ознаки, властиві концертно-віртуозному стилю. Спостерігається відхід від класичної пропорційної узгодженості тем (зв'язування на порядок більше за самі теми, поєднання головної й побічної в репризи першої частини тощо), нетиповий для класичної будови тональний план (вільне зіставлення тональностей у різних темах і розділах), романсове інтонування (хроматизація, мотиви «зітхань» тощо), імпровізаційний характер фактури та ін. Порівняно з бетховенськими творами вбачається новизна інструментальної фак-

тури: І. Лизогубом застосовані прозора фактура та «бісерна» техніка фортепіано, розроблені в творчості провідних піаністів-концертантів, другорядних композиторів Дж. Фільда, К. Черні, Й. Гуммеля та ін., які застосовували романтичні засоби фортепіанного виконавства.

Віолончель трактується з позицій розвитку технології свого часу. Але незручність виконання певних мелодичних ліній та пасажів (вимушена зміна позицій, струн тощо), використання «невіолончельних» тональностей свідчить як про несталість віолончельної технології того періоду, так і про її суперечність з романтичним типом висловлювання. Поряд з цим, ставши одним із самих раних зразків жанру, твір багато в чому випереджає явища, характерні для стадії зрілого романтизму. Наступні композитори, розробляючи фактуру струнних інструментів, використовували типові фактурні елементи концертно-віртуозного стилю, напрацьовані у виконавстві, що характерно для віолончельних сонат Брамса. З цих позицій творчі принципи композиторів ХІХ ст. визначаються з позиції неостилістики.

І. Лизогубом використані, з одного боку, сталий тип облігато, а з іншого — новий тип фортепіанної фактури (насамперед завдяки Фільду та брату Олександрю). У європейському камерно-інструментальному мистецтві ці ознаки виявлялися в творчості композиторів-піаністів бетховенського оточення Клементі, Фільда, Калькбренера, Гуммеля та ін. [5, с. 15]. З цього випливає, що чіткі ознаки трактування інструментів, форми і структури дозволяють виділити облігатні твори (сонати, тріо, квартети тощо) у самостійний жанр фортепіанної музики зі струнними облігато, який побутував понад століття.

На підставі синтезу жанру облігато та романтичного концертно-віртуозного типу фортепіанної фактури можна стверджувати, що Соната І. Лизогуба створена на початку 1820-х рр. і видана до шубертівського «Арпеджіоне». Зважаючи на те, що всі видані новинки швидко поширювалися й ставали відомими в музичних колах, можна припустити, що Ф. Шуберт був обізнаний з твором І. Лизогуба, виданим у Дрездені, до створення власної сонати для арпеджіоне (листопад 1824 р.). Оскільки інструментальні ансамблеві твори Ф. Шуберта майже не публікувалися, І. Лизогуб не мав нагоди бути ознайомленим з його камерно-сонатною творчістю та відчутти цей вплив. У свою чергу, синтез сонати облігато та нової фактури, досягнутий І. Лизогубом, міг бути зразком для Ф. Шуберта при створенні експериментальної сонати для шестиструнного арпеджіоне, написаної на замовлення майстра І. Штауфера.

Звідси — за всіма стилістичними, жанровими, технологічними і виконавськими ознаками Соната І. Лизогуба могла бути опублікована до 1824 р., тобто створена в період 1820–1823 рр., що коригує припущення Л. Гінзбурга. Цей факт є підтвердженням того, що твір українського композитора — перша віолончельна соната в романтичному стилі. Зразок Сонати І. Лизогуба зі стилістичним синтезом облігато і романтичного викладу музичної фактури та інтонування призвів до створення нового романтичного типу жанру, ознаки якого спостерігаються у віолончельних творах Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, а також композиторів другої половини ХІХ ст. — Й. Брамса, Е. Гріга, С. Франка, Р. Штрауса, С. Рахманінова.

1. Зав'ялова О. К. Періодизація розвитку ансамблевих жанрів у камерно-інструментальному мистецтві України // *Культура України: Зб. наук. праць.* — Вип. 17 / *Мистецтвознавство. Філософія / ХДАК*; Відп. ред. М. В. Дяченко. — Харків, 2006. — С. 180–186.

2. Гинзбург Л. История виолончельного искусства. — Кн. 2 / Русское виолончельное искусство до 60-х гг. XIX века. — М., 1957.

3. Корній Л. Історія української музики. — Ч. 3 / ХІХ ст.: Підручник. — К.-Нью-Йорк, 2001.

4. Зав'ялова О. К. Виолончельные сонаты Л. ван Бетховена: Жанр, стиль, ансамблевый тип мышления: Исследование. — К., 1999.

5. Чернявська М. С. Л. ван Бетховен і фортепіанна культура кінця ХVІІІ — початку ХІХ ст. (проблема формування фортепіанної фактури): Автореф. дис. ... канд. мист-ва. — К., 2001.

6. Лизогуб І. Соната для віолончелі з фортепіано / Підгот. до друку, вст. ст. та ред. партії ф-но М. Степаненка. Ред. партії в-челі В. Червова. — К., 1980.