

Ольга ЗАВ'ЯЛОВА

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

ЖАНР ВІОЛОНЧЕЛЬНОЇ СОНАТИ У КОНТЕКСТІ РОМАНТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХІХ СТ.

Стильова еволюція музичного мистецтва завжди супроводжувалася виникненням нових або оновленим розвитком вже існуючих жанрів. Зміна стилів й розвиток образно-жанрової сфери багато в чому взаємопов'язані та взаємообумовлені, тому розвиток музичних жанрів у контексті стильової еволюції є на сьогодні однією з найактуальніших проблем у мистецтвознавстві. Питанням еволюції ансамблю та змінам художніх напрямів в Україні присвячені праці О. Зав'ялової [2], Н. Костюк [3], І. Польської [5], Г. Суворовської [6] та ін.

Зміни музичних стилів супроводжуються істотними оновленнями в галузі мелодики, фактури, ритму, звуковисотних відношень. Еволюція стильових закономірностей передбачає певний розвиток структурно-композиційних прийомів, їх проявів у нових формах. Одним з них у жанрах камерно-інструментальної музики постає розвиток ансамблевих співвідношень, взаємодії інструментів між собою, виявлення «питомої ваги» кожної з партій на певному стилістичному зрізі. Найяскравіше ця залежність простежується в ансамблевій музиці ХІХ ст. під час зміни класичного стилю романтичним.

Короткий огляд літератури свідчить проте, що найменш висвітленою щодо цих питань є галузь віолончельної музики, в якій у ХІХ ст. перевага надавалася сонатному жанру. Тож метою цієї статті є висвітлення еволюції ансамблевої структури віолончельної сонати у контексті стильових змін ХІХ ст.

У ХІХ ст. жанр віолончельної сонати порівняно з іншими перебував лише в стадії становлення. Однією з причин цього є пізні оформлення віолончелі у сучасному її виді. Відмічалася також несталість виконавських традицій: технологія гри на інструменті вдосконалювалася протягом усього ХІХ ст. і була завершена лише в творчості Пабло Казальса (1876–1973). Віолончельне виконавство розвивалося в цілому уповільненими темпами, тому, як вірно зазначав В. Червов, «композитори порівняно мало писали для віолончелі» [8]. Рубіж якісної зміни жанру позначила Перша соната Й. Брамса мі мінор, ор. 38 (1865) [10].

До Й. Брамса панівним був бетховенський тип сонати для фортепіано з облігатною партією віолончелі. Він вирізнявся перевагою і великою розробленістю перш за все партії фортепіано й меншою мірою віолончелі. Тракткування віолончельної партії як облігатної не сприяло виявленню сольних якостей інструмента в даному жанрі, відбиваючи радше оркестрову його природу в ансамблевому діалозі з фортепіано. До цього типу відносяться віолончельні сонати Ф. Мендельсона (1-а, 1838; 2-а, 1843), Ф. Шопена (1847) та ін. Сучасники ж Й. Брамса віолончелісти Ф. Куммер (1797–1879), А. Серве (1807–1866), А. П'ятті (1822–1901), Ф. Грюцмахер (1832–1903) та інші розвивали віртуозний стиль у жанрах концерту, варіацій, фантазій і парафраз.

Перша соната Й. Брамса за стилем не відноситься ні до типу облігатних, ні до

концертно-віртуозних. У ній вперше у віолончельній музиці виявляється симфонічне начало, втілюється коло образів, за М. Друскіним, «від жагучої елегії першої частини до сумного, віденського за своїми обертами, менуету другої частини і фугованому фіналові з його напористою енергією» [1]. Композитор цінував стриманість почуттів, шукав урівноваженості мелодії, що дозволяла б уникнути як надлишкової емоційності, так і безжиттєвої холодності мелодійного руху.

У сонаті мі мінор Й. Брамс як віртуоз-піаніст і знавець віолончелі (у дитинстві він навчався грі на струнних) досліджує виразний потенціал обох інструментів, уперше застосувавши в сонатній творчості принцип дуету. У сфері камерної музики це був новий підхід і нове трактування сполучення «рояль-струнний інструмент». Згаданий твір — «прямий доказ того, як тонко відчував композитор специфіку різних інструментів, різних ансамблів» [4]. Важливо також відзначити ансамблеві особливості твору, який, по суті, визначив подальший розвиток камерного виконавства. У Другій віолончельній сонаті фа мажор, ор. 99 (1886) композитор розвиває знайдене раніше.

Процес створення сонати співпав з трагічним періодом у житті Й. Брамса — втраченою матір'ю. Життєві обставини багато в чому визначили образну сферу твору: скорботним і драматичним інтонаціям першої частини протиставляється, як спроба вийти за рамки особистих переживань, танцювальний характер другої. Можливо, тут виявилися особливості психології самого автора, який, будучи від природи товаришким, все життя залишався самотнім. Це протиріччя співвідноситься з контрастом музики другої частини, але її образна сфера не знімає емоційної напруги, яка у третій частині набуває максимального вираження при зовнішній стриманості музики. У фіналі композитор немов синтезує, концентрує емоційно-образну сферу всієї сонати, наближаючи її до масштабу симфонічних творів.

Уже мелодизм I-ї частини докорінно відрізняється від мелодики творів попередників Й. Брамса. У сонатах бетховенського типу, скажімо, теми звичайно викладаються в невеликому діапазоні, частіше в середньому регістрі інструмента. Тривалість таких тем невелика, за структурою вони близькі вокальним мелодіям. Основний принцип, застосований при їх розвитку, — мотивна розробка. У Й. Брамса ж головна тема експозиції складається з двох побудов, охоплюючи практично весь ігровий діапазон віолончелі: від мі великої до 2 октави. Фортепіанна партія виконує акомпануючу роль, що характерно для концертно-віртуозного стилю даної епохи.

Початкова фраза віолончельної теми [Т. 1–8] звучить у низькому регістрі, друга, навпаки, у більш високому. Таке зіставлення мелодійного матеріалу в одній темі уперше використано в жанрі віолончельної сонати. Цим самим композитор виявляє тембральні можливості інструмента, створює внутрішній контраст мелодики, створює не тільки горизонтальний рух мелодійного розвитку, а й вертикальний. До Й. Брамса подібне викладення тематизму зустрічалося лише в ля мінорному концерті Р. Шумана (1850), що до кінця сторіччя вважалося сучасниками невдалим і дуже важким для виконання. Головна партія I-ї частини концерту будується на висхідних злетах мелодії, стрибках з регістру в регістр, при постійному тяжінні до низького звучання інструмента. В Р. Шумана діапазон заповнюється пасажами, у Й. Брамса — зіставленням мелодійних фраз. Як і концерт Шумана, твір Брамса тривалий час також не був репертуарним.

Головна тема завершується у Й. Брамса quasi cadenza. Подальший розвиток музичного матеріалу та його розподіл в ансамблі пов'язаний з розробкою теми в обох партіях. Кожен інструмент діє в ансамблі автономно, що утворює поліфонічну фактуру контрастного типу [Т. 21–25]. Невеликий розробковий епізод [Т. 25–30] будується на канонічному проведенні фанфарного мотиву. Такий розподіл музичного матеріалу створює поліфонічний тип ансамблю, що сприяє максимальному виявленню можливостей обох інструментів. У заключенні [Т. 34–42] музичний матеріал знову розподіляється як «соло-акомпанемент».

Поліфонічний принцип ансамблю зберігається й у сполучній партії [Т. 43–54], що складається з двох елементів: октавних стрибків і тріольної фактури фортепіано та секундово-терцового мотиву віолончелі. Розвиток сполучної теми секвенціями передбачає при виконанні виявлення барвистих якостей інструмента, зміни щільного звуку на більш світлий, легкий. Кульмінацією експозиції є побічна тема. Як і головна, вона будується на двох контрастних елементах: вольового [Т. 57–61] та кантиленного характеру [Т. 62–65]. Ансамблеве звучання побічної теми композитор засновує на прийомі канону, що раніше використовувався також усередині головної партії.

У співвідношенні «рояль-віолончель» даний прийом поєднує сольні можливості інструментів, що вимагає від виконавців установаження необхідного звукового балансу. Дуже важливо це врахувати в Т. 69–74, де інструментальні партії виписані в низькому регістрі. Постійне використання нижнього регістру віолончелі нерідко перебивається насиченою фактурою фортепіанної партії. Тут слід згадати, що звучання фортепіано того часу (особливо нижній регістр) багато в чому уступало сучасним інструментам щодо інтенсивності. Воно мало інший характер звуку: менш щільний і більш яскравий, дзвінкий.

Крім того, у віолончельному виконавстві на цей час ще не одержав широкого використання шпиль, який є основною опорою під час гри на інструменті. Віолончель при грі утримувалася колінами й литками ніг. У зв'язку з цим віолончелісти змушені були встановлювати і лікті в низьке положення. У результаті низький регістр звучав щільніше, а за силою звуку навіть перевершував аналогічний регістр фортепіано. У деяких епізодах побічної та заключної партій Й. Брамс, поєднуючи віолончельне і фортепіанне (ліва рука) звучання цього регістру, протиставляє йому мелодійну лінію в правій руці піаніста.

Розробка першої частини невелика за тривалістю [Т. 185–257]. В ній також використовується поліфонічний принцип розподілу музичного матеріалу між інструментами, заснований на звучанні заключної теми у фортепіано й, одночасно, мотивному розвитку головної теми у віолончелі. Далі впливає епізод імітаційного характеру.

Імітація застосовується Й. Брамсом як прийом ансамблевого співвідношення у процесі розробки тематизму. При цьому виникає проблема ансамблевого голосоведіння, що виражається у зіставленні фортепіанної фактури з віолончельною партією. Щільні акорди фортепіано поєднуються зі звучанням нижнього регістру струнного інструменту [Т. 210–220]. Тут композитор використовує прийом, що був дуже популярним у практиці гри на віолончелі цифрованого басу: перехід від верхнього до нижнього регістру інструмента через розкладені арпеджіо. В репризі відновлюється первісний тип співвідношення «соло-акомпанемент», змінюється лише фактура фортепіанної партії.

Як і в експозиції, тематичний розвиток засновано на поліфонічних прийомах, що визначають тип ансамблю. Таким чином, Й. Брамс у першій частині сонати встановлює принципи камерного виконавства, що формуються залежно від розподілу музичного матеріалу між інструментами як: 1) соло-акомпанемент; 2) ансамблеве поліфонічне голосоведіння.

Особливо яскраво виявляється тип ансамблевого поліфонічного голосоведіння у II-й ч. сонати — менуеті. Співвідношення фактур інструментів будується на одночасному проведенні низхідного мотиву фортепіано і теми менуету у висхідному русі у віолончелі. Обидві інструментальні партії розвиваються цілком самостійно і навіть можуть бути виконані незалежно одна від одної. Разом з тим основою ансамблю є сполучення рівнобіжних фактурних шарів, що у розвитку створюють образ ірреального, примарного видіння. У тріо II-ї частини Й. Брамс використовує один з варіантів ансамблю «соло-акомпанемент», де партія віолончелі має не облігатний, а сольний характер.

У III-й частині Й. Брамс будує ансамбль, цілком ґрунтуючись на специфіці поліфонічного мислення. Він поєднує принципи розвитку сонатного Allegro та фуги. На думку німецьких музикознавців, тематизм даної сонати має подібність з темами з «Мистецтва фуги» Й.С. Баха: головна партія першої частини — з фугою № 3; основна тема третьої — з темою фуги № 13 [9]. Цікаво, що Е. Царьова ці ж теми характеризує як «протилежність елегійної лірики і суворого драматизму (перша частина і фінал), що визначить співвідношення тих же частин у четвертій симфонії» [7].

Фуга починається проведенням основної теми, що є головною партією сонатного Allegro, в партії фортепіано. Друге проведення здійснюється вже у віолончелі, третє — знову у фортепіано. Завдяки такому розподілу музичного матеріалу, виникають виконавські складності при виконанні штриха «маркато», обумовленого природою струнних інструментів. У зв'язку з цим піаністи змушені домагатися щільного, рівного стаккато, близького до звучання маркато віолончелі. Й. Брамс також зіставляє звучання крайніх струн і регістрів прийомом «стрибка» на інтервали понад дві октави [Т. 39—42]. Тембральне звучання обох інструментів поєднується в ансамблі за допомогою триголосної фуги.

Побічна тема III-ї частини інтонаційно залежна від теми фуги. В партії віолончелі використовується прийом розкладеного арпеджіо, що передує техніці смичка «баріолаж» першої частини Другої віолончельної сонати Й. Брамса. Побічна тема вирізняється ліричним характером музики. Фактура фортепіанної партії змінюється, в ній утримуються інтонації основної теми фуги. У середній частині сонатного Allegro розробляється тільки тема фуги (головної партії) [Т. 76—122]. Специфіка ансамблю визначається поліфонічними принципами музичного розвитку. Проведенням побічної теми починається дзеркальна реприза.

З'єднавши фугу із сонатним Allegro, Й. Брамс тим самим підсилив конфлікт у III-й ч. На відміну від класичних зразків сонатного циклу, переміщення конфлікту з I-ї ч. у III-ю змінює принцип драматургічного розвитку. Виникає тип наскрізної драматургії: I-а ч. — це експозиція; II-а — жанрова; III-я — драматична кульмінація сонати. У камерному жанрі цей тип драматургії — основа його зближення із симфонією, що збільшує вплив музики. В результаті ансамбль, як розподіл музичного матеріалу між інструментами, стає засобом реалізації нового типу драматургії і задуму композитора.

Зважаючи на зазначене, ансамбль у Першій сонаті Брамса для віолончелі та фортепіано одержав своє найбільше втілення завдяки поліфонічному трактуванню. Вперше тематизм твору будується на мелодії широкого дихання, яка одержує розвиток, як по горизонталі, так і по вертикалі. Це інтонаційно значно збагачує європейську віолончельну музику, виявляючи тембрально-звукову та кантиленну природу віолончелі. Якщо в сонатах облігатного типу ігровий діапазон охоплювався у процесі розробки тематизму, то у Й. Брамса це досягається безпосередньо викладенням самого тематизму. Трактування віолончелі як сольного інструмента визначає характер ансамблевих співвідношень. Зазначене використання концертно-віртуозних прийомів знаходить подальший розвиток у Другій сонаті Й. Брамса, що дозволило подолати облігатний характер віолончельної партії в ансамблевих жанрах камерно-інструментальної музики.

Таким чином, порівняно з сонатами облігатного типу, де віолончель практично лише доповнювала фортепіанну партію, створюючи тембральну забарвленість, у Й. Брамса ансамбль з'являється дуєтом рівноправних інструментів. Фортепіанна партія або акомпанує віолончельній, або, завдяки елементам поліфонії, зіставляється з нею. Такий розподіл матеріалу можна розглядати як нове співвідношення ансамблю, де інструментальні партії набувають значення самостійних голосів зі своїми особливостями інтонування і фактури.

Цей твір займає особливе місце не тільки в творчості Й. Брамса, виявляючи взаємозв'язок з його ж четвертою симфонією й «Мистецтвом фуги» Й. Баха, а й у камерній музиці для струнних інструментів з фортепіано. Першою сонатою Й. Брамса відкрито ряд творів цього жанру інших авторів (Е. Гріг, Е. Лало, К. Сен-Санс, С. Франк).

1. Друскин М. С. Избранное: Монографии. Статьи. — М.: Сов. композ., 1981. — 336 с.
2. Завьялова О.К. Виолончельные сонаты Л.ван Бетховена. Жанр, стиль, ансамблевый тип мышления: Исследование. — К.: НМАУ им. П.И. Чайковского, 1999. — 85 с.
3. Костюк Н. Вариабельність періодизації історії української музичної культури: проблемні аспекти // Наука — навчанню: Наук. записки культуролог. семінару. — Вип. 1 / Відп. ред. І.М. Юдкін. — К.: ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2001. — С. 76–84.
4. Музыка Австрии и Германии XIX века. В 2-х кн. Кн. 2 / Под ред. Т.Э. Цытович. — М.: Музыка, 1990. — 526 с.
5. Польская И.И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика: Монография. — Харьков: ХГAK, 2001. — 392 с., ил.
6. Суворовська Г.Л. Еволюція жанрів в українській камерно-інструментальній музиці // Українське музикознавство. — Вип. 26. / Голова ред. кол. І.А. Котляревський, упор. І.Б. Пясковський. — К.: Київська держконсерваторія, 1991. — С. 146–155.
7. Царева Е.М. Иоганнес Брамс: Монография. — М., 1986.
8. Червов В.С. Нотатки про сучасне віолончельне виконавство // Українське музикознавство: Науково-метод. міжвідом. щорічник. — Вип. 12. — К.: Музична Україна, 1977. — С. 132.
9. Altmann W. Bach-Zitate in der Violoncello-Sonate op. 38 von Brahms // «Die Musik». — 1912/1913. — № 2.
10. Brams J. Sonate für Klavier und Violoncello e-Moll op. 38. — Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K.G., Wien, 1973. — 35 s., cello 11 s.

Анотація. Висвітлюється еволюція ансамблевої структури віолончельної сонати у контексті стилевих змін у ХІХ ст. Виявляється відмінність облігатного трактування віолончелі в ансамблевих творах до середини ХІХ ст. та розвитку інструментальної фактури у Й. Брамса.

Ключові слова: віолончель, соната, еволюція, мелодика, ритм.

Аннотация. Освещается эволюция ансамблевой структуры виолончельной сонаты в контексте стилиевых изменений в ХІХ ст. Выявляется различие облігатной трактовки виолончели в ансамблевых сочинениях до середины ХІХ ст. и развития инструментальной фактуры у Й. Брамса.

Ключевые слова: виолончель, соната, эволюция, мелодика, ритм.

Genre of cello sonata in the context of romantic culture of the ХІХth century.

Olha Zavialova

Annotation. The evolution of ensemble frame of cello sonata in a context of style changes in the ХІХth century is highlighted. The distinction of obligate treatment of a violoncello in the ensemble compositions up to the middle ХІХ century and development of the instrument invoice in J. Brahms works are brought to light.

Key words: cello, sonata, evolution, melodic, rhythm.

Віра СУМАРОКОВА

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри НМАУ ім. П.І. Чайковського

ВИОЛОНЧЕЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ НЕО- ТА ПОЛІСТИЛІСТИКИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: РЕФЛЕКСІЯ І ДИСКУРС

Серед актуальних проблем історії та теорії інструментального музичного виконавства необхідно виділити ті, які відносяться до загальної проблематики музичного мистецтва, й ті, які пов'язані із специфікою окремих галузей інструментарію та виконавства на різних музичних інструментах.

Об'єктом розгляду даної статті являється віолончельне мистецтво, яке пройшло і проходить ті етапи розвитку та модифікації, що й інші інструментальні школи, і, являючись невід'ємною частиною сучасної музичної культури, увібрало в себе як типові, так й індивідуальні, притаманні лише йому, риси.

Предмет дослідження, сучасне віолончельне виконавство, передбачає розгляд історичного контексту його існування і вимагає окреслення проблемного поля самого поняття сучасного академічного музичного мистецтва та виконавства, як актуальної форми його існування. Відомо, що по стильовим напрямкам саме академічна музика ХХ століття в епохальному значенні до недавнього часу класифікувалась як «Сучасне мистецтво» (роботи С. Скребкова і Б. Яворського, І. Котляревського, О. Сокола та ін.) [11; 17; 6; 12]. Дослідниками розроблені достатньо чіткі критерії у характеристичні тих закономірностей, які притаманні цьому історичному періоду. Так, наприклад, стилістична концепція С. Скребкова, в якій автор намагався виявити загальні закономірності «музичної логіки, що історично розвиває себе в конкретних стилях музики» [11, с. 8] дозволяє визначити епоху сучасності як «новий синтез численних граней