

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА СОНАТА У ТВОРЧОСТІ О. ЗНОСКО-БОРОВСЬКОГО: ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ МОВИ ТА СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ

Творчість Олександра Зноско-Боровського становить одну з яскравих сторінок в історії української музики ХХ ст. Автор великої кількості симфонічних та оркестрових творів, не меншої уваги він приділяв камерно-інструментальній сфері, яку репрезентують опуси невеликої та крупної форми. Серед останніх послідовним жанром, до якого композитор звертався на різних етапах творчості, охоплюючи великий період часу (від початку 30-х до середини 60-х років), стають п'ять струнних сонат – дві для скрипки і віолончелі (1931, 1965) і три для скрипки соло (1950, 1965, 1965), що виразно демонструють стильові пріоритети його творчих пошуків й еволюцію музичної мови. Сонати є своєрідною творчою лабораторією митця у камерному жанрі, він віддавав наявний пріоритет наспівному тембру скрипки, знаючи всі можливості цього інструменту в силу того, що сам був скрипалем.

Метою статті є накреслення особливостей музичної мови й стилістики у камерно-інструментальній сонатній творчості О. Зноско-Боровського на прикладі струнних сонат, простеження еволюції його музичного мислення у даному жанрі, що представляється одним з важливих ракурсів у вивченні творчості композитора загалом. Без дослідження сонатного жанру не можливе повне уявлення про особливості камерно-інструментального стилю композитора, творчість якого на сьогодні не отримала всебічного вивчення в українському музикознавстві.

Сонати О. Зноско-Боровського є важливим внеском не тільки у багатогранну творчість самого митця, але й стають віхою й значним здобутком у доробку вітчизняного скрипкового мистецтва. Історія розвитку жанру камерно-інструментальної сонати в Україні була далеко не послідовною, хоча й сягає ще в давню епоху – ХVІІІ ст.: відомо, що хронологічно першим інструментальним ансамблевим твором великої форми була Соната для скрипки та чембало М. Березовського (1772). До того ж часу відносяться три сонати для скрипки і чембало Д. Бортнянського. Музика цих композиторів увібрала традиції західноєвропейського класичного мистецтва у поєднанні з народно-національною пісенністю. Подальше звернення до жанру сонати відбувається вже у І половині ХІХ ст., що пов'язано з іменем І. Лизогуба, чия Соната для фортепіано з акомпанементом віолончелі представляє високохудожній камерно-інструментальний твір крупної

форми, музика якої побудована на інтонаціях українських пісень-романсів і близька до творів ранніх романтиків. Як зазначає В. Сумарокова, це «перший зразок раннього романтизму в українській камерно-інструментальній музиці, побудований на класичних традиціях» [4, с. 171].

Одну з головних причин нерівномірності розвитку жанру ансамблевої віолончельної сонати на Україні музикознавці бачать у певних недоліках виконавської школи, яка, на думку О. Зав'ялової, була «недостатньо стала та міцна» [3, с. 59]. За переконаннями дослідниці, розвиток вітчизняних традицій віолончельного виконавства в ХІХ ст. відбувався «загалом в аматорському середовищі. В музичних учбових закладах України викладання гри на віолончелі розпочинається лише наприкінці ХІХ – початку ХХ ст.» [3, с. 59].

Після довгої перерви у розвитку сонатного жанру для ансамблевого складу із залученням струнно-смичкового інструменту в українській музиці відродження сонати відноситься тільки до початку ХХ століття. Поряд із фортепіанною сонатою (В. Косенка, Б. Лятошинського, М. Скорульського, М. Тица, Г. Таранова) широкого розвитку набуває жанр інструментально-ансамблевої сонати за участю фортепіано, який, фактично, переживав своє становлення у цей час. Так, з'являється велика кількість творів: сонати для скрипки і фортепіано Ф. Якименка (1905, 1906), Г. Таранова (1921), В. Золотарьова (1922), В. Барвінського (1925), Л. Ревуцького (1926), Б. Лятошинського (1926), М. Вілінського (1926), В. Косенка (1927), М. Коляди (1928), сонати для віолончелі і фортепіано Ф. Якименка (1906), В. Косенка (1923), В. Барвінського (1926), альтова соната В. Косенка (1927-1928, рукопис загублено). Серед них особливо високим рівнем відрізняються соната для скрипки і фортепіано Б. Лятошинського, в якій автор опановує музичну мову ХХ століття із застосуванням щільної хроматики та полігармонії, соната для віолончелі і фортепіано В. Косенка, сповнена романтичного світовідчуття та емоційного піднесення, скрипкова соната М. Коляди, яка пронизана романтично-схвильованим тоном звучання.

Тільки у ХХ столітті композитори, фактично, вперше починають звертатися до жанру сольної струнної сонати. Але творів не так і багато: сонати для скрипки соло В. Балтаровича (1931), Н. Лапинського (1935), О. Красотова (1957, 1965, 1968), Л. Грабовського (1959), С. Людкевича (1966), В. Кирейка (1968), сонати для віолончелі-соло Т. Маєрського (1949), О. Красотова (1960). Цей ряд збагачує *Соната для скрипки і віолончелі № 1 тв. 9* О. Зноско-Боровського, написана у 1931 р., яка стає яскравим і чи не найпершим в українській музиці зразком такого струнного ансамблю у даному жанрі. Соната виявилася першою спробою пера компо-

зитор у сонатному жанрі, і, створена за консерваторських років, на ранньому етапі творчості, вона загалом відповідала тогочасній атмосфері творчих пошуків, яскравих експериментів у використанні нових засобів виразності та форм.

Свій твір О. Зноско-Боровський присвятив першому педагогу з композиції І. Белзі, вплив творчості якого тут особливо відчутний. Поряд з цим у ньому проглядає символістська образність, навіяна творчістю О. Скрябіна. У сонаті синтетично сплітаються впливи обох композиторів, що визначило і складність її виконання, і образно-інтонаційну специфіку з явною домінантою сумно-філософських настроїв, ліро-епічного емоційного забарвлення. Відправним стає образ так званого пошуку, що позначився на тематизмі, у якому закладена певна інтервальна символіка.

Соната відбиває пошуковий характер раннього, модерністського етапу творчості композитора. Її одночастинна композиція є складною за музичною мовою: музична тканина насичена щільною хроматикою, відрізняється віртуозністю ритмічного малюнку обох інструментальних партій. Основою розвитку стає монотематизм, адже теми витікають із матеріалу вступу. Ці тенденції будуть спостерігатися у всіх наступних сонатах і знайдуть особливого прояву в останній для скрипки і віолончелі.

Тематизм слідує класико-романтичним традиціям. Соната побудована, фактично, на одному мотиві-запитанні, мотиві-пошуку, який увібрав типову романтичну інтонаційну символіку низхідної секунди із наступним висхідним великотерцевим ходом. Цей мотив виливається у безперервну речитативну тонально невизначену тему, що асоціюється з характерними лістівськими інтонаціями питання, філософського роздуму:

The image shows a musical score for Violino and V-cello. The title is "Concentrato e mesto". The score is written for both instruments, with the Violino part on the top staff and the V-cello part on the bottom staff. The music is in 3/4 time and consists of a single melodic line. The dynamics are marked as *f* (forte) with a crescendo hairpin, followed by *sfz* (sforzando) and *p* (piano). There are also some performance markings like *tr* (trill) and *acc* (accents).

Соната дала цікавий зразок у творчості О. Зноско-Боровського в плані модерністських пошуків засобів виразності, формотворення, образного синтезу, у якому переплелися наслідування різних художніх традицій – постромантизму, символізму, певною мірою експресіонізму, що виявилось у зламаності мелодичних ліній, посиленій альтерації музичної тканини, гостроті й дисонантності гармоній, в'язкості фактури, різкій контрастності динаміки, використанні жорстких звучань, а також формотворенні із підкресленою текучістю тем, відсутністю явної розчленованості розділів та симетрії. Цілісність стала ж можливою за рахунок монотематичної побудови, тематичної спорідненості партій, їх пронизаності інтонаціями вступу

– мотивом запитання, пошуку, проведення якого посилює домінування протягом твору експресивно-напруженого тону.

Відомо, що перша струнна соната О. Зноско-Боровського мала заслужену популярність: її із задоволенням свого часу виконував Г. Пеккер, про що читаємо у листі до композитора від 26.XII.1965: «В 1933-м году я играл Вашу I-ю сонату для скрипки и виолончели с венгерским скрипачом Альфредом Индигом ... Играли мы ее дважды; один раз в Берлине и дважды в Париже. В Париже был вечер современной музыки, где она прошла лучше, чем в чопорном и костном Берлине» [5].

У післявоєнний період отримують потужного розвитку неофольклорні тенденції у творчості О. Зноско-Боровського. Поряд із зверненням до образів і тем туркменського фольклору, композитор активно використовує інтонації української народної творчості, продовжуючи досягнення класико-романтичних традицій М. Лисенка та його послідовників. Поряд з яскравими зразками Скрипкового концерту (1951–1955), «Української сюїти» для скрипки і фортепіано (1951), вагомим місцем посідає *Перша соната для скрипки соло ор. 27* (1950), що представляє неофольклорний етап творчості композитора.

Основні принципи творчого методу неофольклоризму викладені у роботі О. Дерев'янченко. Зокрема це:

- осягнення внутрішніх, глибинних основ народного музичного мислення, втілення їх на різних рівнях художнього цілого;
- переосмислення, «осучаснення» численних інтонаційно-жанрових елементів народної творчості при широкому використанні техніко-композиційних засобів музики ХХ століття;
- органічне включення фольклорних елементів у індивідуально-авторську стильову систему, пошук індивідуального «сполучення» художника з фольклорним світом.

Окреслені принципи отримують відображення на сторінках Першої скрипкової сонати, тематизм якої пов'язаний із фольклорними народно-пісенними і жартівливо-танцювальними мелодіями, відбиває образи і творчо перевтілені засади народного музичного мислення. Твір пронизаний філософсько-зосередженими настроями, пафосом, епічністю, одночасно у ньому знаходять місце жанрово-танцювальна та проникливо-лірична образність.

Соната виявляє нетрадиційну трактовку циклу, де жодна з частин не написана в звичайній сонатній формі, а натомість утворюються два цикли в циклі з чергуванням повільної та швидкої частини: Прелюдія-Фуга, Інтермеццо-Фінал. Такий принцип є одним з провідних у фольклорі. Згадаймо

угорський вербункош, гуцульські фольклорні зразки, де другою частиною виступає коломийка, молдавську дойну; це спостерігається й у циганській та єврейській музиці. За таким принципом організовані «Угорські рапсодії» Ф. Ліста, Друга рапсодія для фортепіано «Думка-Шумка» М. Лисенка.

Частини сонати пов'язані за принципом контрасту. Прелюдія – розгорнутий епічно-патетичний вступ до циклу – змінюється стрімкою триголосною фугою, що має основою моторну веснянкову оліготонну тему – це так званий розвиваючий розділ старовинного барочного циклу. Другий цикл відкриває імпровізаційне інтермецо, наближене за характером до інструментальних народних награвань – це лірична середина сонатної композиції, що перетікає у бурхливий коломийковий фінал.

Соната відрізняється надзвичайним ладовим багатством, що безпосередньо мало витоками фольклорні традиції: натуральний, гармонічний, дорійський, фрігійський мінор, «думний лад», гармонічний мажор. Імпровізаційний характер посилюється темповими, метро-ритмічними змінами, відхиленнями. Особливо яскравою є III частина, побудована на двох темах. Перша – наспівного зосередженого тону, має виразно наповнену ладову сторону з використанням гуцульського ладу, гармонічного та натурального мінору, неквадратна ж побудова посилює імпровізаційне підґрунтя й близькість до фольклорного українського епосу, зокрема думного жанру:

Andante mesto
Sul G

The image shows the first two staves of a musical score. The first staff is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a dynamic marking of *p* and the instruction *molto espressivo e rubato*. The melody consists of eighth and quarter notes with various accidentals. The second staff is in bass clef, also in 3/4 time, with a dynamic marking of *mf* and *p*. It features a bass line with eighth and quarter notes, including a section marked *IV* with a dashed line above it.

Друга тема також ладово-збагачена, побудована на мелодії народної пісні «Перепілочка», проводиться на фоні подовженого органного пункту:

Poco piu mosso

The image shows two staves of a musical score. The first staff is in treble clef, 6/8 time, with a key signature of one flat. It starts with a dynamic marking of *pp* and the instruction *semplice*. The melody is characterized by long, sustained notes with grace notes. The second staff is in bass clef, 6/8 time, with a key signature of one flat, featuring a bass line with long, sustained notes and grace notes.

О. Зноско-Боровський відходить від сонатно-симфонічної побудови циклу в традиційному розумінні, сміливо експериментує із формою, і, подаючи власний варіант форми «циклу в циклі», створює оригінальну композицію на основі співставлення двох інтонаційно-елементарних джерел: пісня – танець. Така побудова циклу із залученням поліфонічної форми (фуги) дає підставу говорити й про наслідування традицій старовинної со-

нати. З іншого боку, соната наближається до сюїтного жанру, якому власне контрастне співставлення частин (образне, темпове, ладо-тональне). Соната стає одним з яскравих творів у спадщині митця, в основі якої – співіснування класичних засад старовинної сонати й сюїти, взаємодія їх основних принципів, що перевтілюється на яскравому пісенно-танцювальному фольклорному ґрунті української народної традиції.

Переломним етапом стильової еволюції О. Зноско-Боровського є середина 60-х-70-ті роки, коли композитор написав ряд опусів, відзначених неокласичними тенденціями, зокрема, впливами творчості С. Прокоф'єва, що позначилося на динаміці розгортання, інтонаційності та ритмічній насиченості музичної тканини. У творах цього часу переважають теми, в яких спостерігаються широко-інтервальні ходи, активна, гостра ритміка, що викликає стилістичні алюзії з темами, характерними для творчості російського митця. Яскравими зразками є три камерні концерти (для гобою, флейти, тромбону), Третя соната для скрипки соло, Друга соната для скрипки і віолончелі.

Сонати (обидві написані у 1965 р.) являють вже зрілі зразки камерно-інструментальної творчості О. Зноско-Боровського. Вони представляють по формі розгорнені одночастинні твори, особливо Друга соната для скрипки і віолончелі, що репрезентує наявну стильову еволюцію творчості композитора в цьому жанрі, виходячи на рівень симфонічного мислення.

Третя скрипкова соната дотримується класичних засад сонатного формотворення: є наявний широкий вступ, доволі розгорнута розробка, і дзеркальна реприза із невеликою кодою. Водночас вона пронизана монотематичним розвитком музичної тканини, тут на лице прокоф'євські прийоми тематичної побудови: ускладнена, насичена альтераціями ладова система, що тяжіє до тоноцентричності (ладовий рух організується навколо тону «сі»), співставлення двох контрастних образів (з одного боку, імпровізаційність, гостра танцювальність, «гра», з іншого – виразна лірика, наспівність), динамічна якість тематизму, що передає рух, дію.

Вже вступна тема, з якої витікає подальший тематизм, має два контрастні начала – ігрове й світло-ліричне, що надалі будуть виражені у двох головних темах. В особливості привертає увагу перше – імпровізаційного характеру, в дусі інструментального народного награвання: ігрова сутність підкреслена повтором швидких арпеджованих шістнадцятих, направлених у висхідному напрямку до основного тону з постійною варіантною зміною ритміки, що апелює до особливостей ладового ритму С. Прокоф'єва:



За побудовою соната відзначена переконливою логікою розгортання, пронизана монотематизмом, хоча й заснованого на двох контрастних початках – інструментального та пісенного. Побічна партія, що являє варіант другої ліричної сфери, доповнюється введенням танцювального матеріалу, що надає їй образу весняного характеру, асоціюючись із українськими веснянковими мелодіями. Виразне ритмічне начало (ритм постає як організуюча ланка музичної тканини), його варіювання, ігрове начало, динамізм, дієвість тематизму, ладова організація з тяжінням до розвинутої тоноцентричної системи, виразність мелодичних ліній, продуманість й логіка цілого – всі фактори демонструють міцну приналежність твору до неокласичних засад.

Соната виявляє й усталені стильові вподобання О. Зноско-Боровського: прихильність до камерності задуму (1-частинності), опора здебільшого на варіантний розвиток, секвенційні прийоми розгортання, домінування ритмічно виразного фактору, тяжіння до імпровізаційного початку; це і певні формотворчі принципи, серед яких – відсутність зв'язуючих побудов між головними темами, дзеркальна динамічна реприза, що постає як новий етап розробки. При цьому, хоча й теми не вступають у протидію, як у класичному симфонізмі, не мають значної образної трансформації, вони здобувають нової якості звучання, виходять на вищий рівень узагальнення, що виявляється результатом попереднього розвитку. Композитор тяжіє не до конфліктної драматургії, а спирається здебільшого на контрастне співставлення тем, картинну зміну образів, логічну завершеність побудов із повтором вступного тематизму, що підкреслює епічні риси та утворює образно-смыслову арку.

Друга соната для скрипки і віолончелі ор. 37 є останнім, підсумковим твором О. Зноско-Боровського у даному жанрі. Це складна масштабна композиція, яка виходить за рамки сонатного жанру. За широтою розвитку, розгорнутою побудовою тем, вільністю форми соната набуває рис поемності.

Вже невеликий вступ відіграє значну роль у побудові тематизму, стаючи своєрідним лейтмотивом: на його музичному матеріалі заснована перша тема головної партії, його інтонації вкрапляються у другу її тему, на його матеріалі побудована розробка. За характером, імпровізаційністю викладення з оспівуванням основного тону, прийомом гармо-

нічного остинато, вступ нагадує типові барочні теми західноєвропейської камерно-інструментальної музики. Яскравості звучання надають ладові обігрування опорного тону, що створюють відчуття тональної нестійкості, пошуку тоніки:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a forte (*f*) dynamic marking. The second system also consists of two staves, with dynamics *p*, *crescendo ed animando*, and *ff p* marked throughout the passage.

Вперше в сонатах О. Зноско-Боровський використовує тематизм широкого симфонічного розмаху. Так, особливої симфонізації отримує побічна партія. В експозиції вона лірична, пісенна, побудована на плавних, низхідних хроматичних інтонаціях, що надають її образу певної витонченості, м'якості звучання, плинності розгортання, здобуваючи жанрові ознаки ноктюрну. Мелодична лінія скрипки прозорим, нереально піднесеним ліричним звучанням контрастує попереднім темам. За характером вона нагадує піднесені, лірико-натхненні сторінки творів С. Прокоф'єва:

The image shows two systems of musical notation for violin and piano. The tempo is marked *Andante sostenuto*. The first system includes dynamics *p*, *espr.*, and *mp*. The second system includes dynamics *mf* and *mf*. Roman numerals III and IV are placed above the staves to indicate chord positions.

У розробці вона ж значно трансформується: втрачає своє попереднє мажорне забарвлення, звучить зламано, гостро, відбувається її переінтонування – переважають широкі стрибки на дисонансні інтервали, змінюється гармонічна тканина (супроводжується дисгармонічною вертикаллю з опорою на зменшену гармонію).

Звертає увагу наступний етап розробки – великий епізод на основі нової теми:

Allegro vivo

18

IV

Хоча ця тема й синтезує весь попередній тематизм, в контексті цілого вона постає як нова даність, абсолютно інша частина, адже має протилежний характер, звучить рішуче, жорстко, чому сприяють висхідні хроматичні тирати, маршевість руху та чеканний одноманітний ритм. Тема увібрала характерні для ХХ століття ритмоінтонації, що пов'язані з символікою узагальненого образу сил зла, жорстокості, механістичності, які зустрічаються на сторінках прокоф'євських творів, музики Д. Шостаковича.

Соната є одним з найдраматичніших камерно-інструментальних творів О. Зноско-Боровського, сповнена песимістичної концепції, адже об'єктивована тема епізоду в розробці змінює вектор руху основного матеріалу. Так, руйнується ідеал побічної партії – прийом, типовий для романтиків, зокрема, симфонізму П. Чайковського. Твір набуває симфонічного звучання, на що вказує масштабність тем, величина конфлікту, який виникає між ідейним рівнем тем. Справжня колізія з'являється у сонатах О. Зноско-Боровського вперше, розвиваючись за законами конфліктної драматургії. Це яскраво відрізняє твір від попередніх.

Соната виходить за рамки жанру. Вільність структури композиції, ши-рокомасштабність, калейдоскопічна зміна різнохарактерних тем із відповідними варіюваннями темпу, образності, поява нового епізоду (як другої са-мостійної частини, що було зроблено в «Концертино»⁶⁶) в момент, коли все, нібито, йде до завершення, дає підстави назвати твір сонатою-поемою. Її одночастинність приховує складну форму:

⁶⁶ У 1970 р. О. Зноско-Боровський зробив переклад сонати для камерного оркестру, назвавши твір «Концертино» ор. 46, яке із задоволенням виконував камерний оркестр «Perpetuum mobile» під керівництвом І. Блажкова.

Вступ	Експозиція				Розробка			
					1 розділ	2 розділ	3 розділ	
	Г.П.1	Г.П.2	г.т.1+2	П.П.	г.т.1	г.т.2	п.т.	г.т.2
D/d	D/d	D	D/d	C	g-d	D	(d)	D
4 т.	29 т.	11 т.	8 т.	42 т.	40 т.	10 т.	28 т.	7 т.
				Реприза		Кода		
епізод								
н.т. (+ г.т.3)	г.т.3	П.П.	г.т.3	н.т.	+ г.т.3	н.т.	Т.вст. (г.т.1)	
g	g/G	B/f	D-A	d	g	F/d	d/D-D	
62 т.	5 т.	10 т.	4 т.	4 т.	9 т.	4 т.	7 т.	

Отже, сонати О. Зноско-Боровського демонструють послідовну еволюцію жанру у камерно-інструментальній спадщині, розкриваючи і стильову динаміку його творчості загалом: від модерністських пошуків – через нефольклорні мотиви – до неокласичних засад стилю.

Камерно-інструментальні сонати охоплюють широкий спектр образів, які загалом представляють гармонійне світовідчуття композитора із переходом на пізньому етапі творчості до драматичного. На ранніх етапах це експресивно-екстатичний настрій, образ пошуку, поривання (№1 для скрипки і віолончелі), сусідство в одному творі філософської зосередженості, лірики та жанрово-побутової тематики (№1 для скрипки соло). У пізній період – тяжіння до контрастності, співставлення світло-пасторальної лірики та динамічного танцювально-ігрового начала (№3 для скрипки соло). Композитор звертається і до драматичних, напружених образів, які стають уособленням трагічної сюжетної концепції (№2 для скрипки і віолончелі).

За тематизмом сонат можна вивести такі типи мелодики:

1) лірико-експресивний, мелодично-виразний, що будується на розгорнутих мелодичних лініях, широкого діапазону, із застосуванням хвилеподібного розвитку, поступовим накопиченням емоційних сил із логічним приходом до кульмінаційних вершин (№1 для скрипки і віолончелі, №2 для скрипки соло);

2) «quasi фольклорний», пов'язаний із використанням української пісенності, жанрово-побутових, танцювальних мелодій (№1 для скрипки соло);

3) інструментальний, ритмічно-виразний, який відтворює загострені, відносно короткі теми, де наявне домінування ритмічного імпровізаційного фактору як головного засобу розвитку (№3 для скрипки соло, №2 для скрипки і віолончелі).

Кожна соната пов'язана із домінуванням тих чи інших ладо-тональних та гармонічних засобів, які демонструють характерні риси почерку композитора на різних етапах:

- застосування щільної хроматики, дисонантності звучання (№1 для скрипки і віолончелі, №3 для скрипки соло, №2 для скрипки і віолончелі);
- тяжіння до класико-романтичної тональної системи (№1 для скрипки соло);
- звернення до розширеної тональності, згущено-альтерованої ладової системи (№2 для скрипки соло);
- застосування тоноцентричної системи (№3 для скрипки соло).

Засобами розвитку стають такі прийоми: монотематизм, мотивний, поліфонічний розвиток (фуга – №1 для скрипки соло, вертикально-пересувний контрапункт, імітаційна поліфонія – №2 для скрипки соло, підголоскова поліфонія – №3 для скрипки соло); секвенційні проведення, варіантний повтор, варіаційний розвиток, калейдоскопічне чергування тем, пов'язане із впливом сучасних принципів кіномонтажу (№2 для скрипки і віолончелі).

Еволюція жанру камерно-інструментальної сонати О. Зноско-Боровського особливо яскраво виявилася у драматургії творів, яка розвивалася від контрастної ліро-епічної до драматично-конфліктної. Зокрема, остання мала місце у Другій сонаті для скрипки і віолончелі, що вимагало нового композиційного вирішення і виведення твору на рівень симфонічного узагальнення.

1. Варуц В. *Музыкальный неоклассицизм : Исторические очерки* / В. Варуц. – М. : Музыка, 1988. – 80 с.
2. Дерев'янченко О. *Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття : дис. ... к. мист.* / О. Дерев'янченко. – К., 2005. – 200 с.
3. Зав'ялова О. *Деякі аспекти розвитку віолончельної сонати в Україні* / О. Зав'ялова // *Теоретичні питання культури, освіти та виховання. (Збірка наукових праць)* – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2003. – Вип. 25. – С. 58–61.
4. Сумарокова В. *Українська віолончельна соната: полюси стилізованого тяжіння* / В. Сумарокова // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей.* – К., 2006. – Вип. 58. – С. 164–175.
5. ДМТМКУ. *Фонд рукописів, інв. № Н/В-7573. Лист О. Ф. Зноско-Боровському від Г. І. Пеккера від 26.XII.1965 з Новосибірську в Київ. 1 арк.*

Свірідова Світлана. «Камерно-інструментальна соната у творчості О. Зноско-Боровського: особливості музичної мови та стиліова еволюція». Стаття присвячена розгляду жанру камерно-інструментальної сонати у творчості О. Зноско-Боровського. Робота розкриває особливості

музичної мови, стилістики сонат на різних етапах творчості, що демонструють стильову динаміку та еволюцію музичного мислення композитора.

Ключові слова: творчість О. Зноско-Боровського, камерно-інструментальна соната, стильова еволюція, особливості музичної мови.

Свиридова Светлана. «Камерно-инструментальная соната в творчестве А. Зноско-Боровского: особенности музыкального языка и стилевая эволюция». Стаття посвящена рассмотрению жанра камерно-инструментальной сонаты в творчестве А. Зноско-Боровского. Работа раскрывает особенности музыкального языка, стилистики сонат на разных этапах творчества, которые демонстрируют стилевую динамику и эволюцию музыкального мышления композитора.

Ключевые слова: творчество А. Зноско-Боровского, камерно-инструментальная соната, стилевая эволюция, особенности музыкального языка.

Sviridova Svitlana. «The chamber-instrumental sonata in the creative work of O. Znosko-Borovskiy: the features of the musical language and the stylistic evolution». The article devotes to view the genre of the chamber-instrumental sonata in the creative work of O. Znosko-Borovskiy. The work reveals the features of the musical language, the stylistics of sonatas at the different stages of the creative work, which demonstrate the stylistic dynamics and the evolution of the musical thinking of the composer.

Keywords: the creative work of O. Znosko-Borovskiy, the chamber-instrumental sonata, the stylistic evolution, the features of the musical language.