

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені А. С. МАКАРЕНКА

**ОЛЬГА ЗАВ'ЯЛОВА**

**УКРАЇНСЬКА КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВА МУЗИКА  
ЗА УЧАСТІ ВІОЛОНЧЕЛІ  
У СТИЛЬОВОМУ ПРОСТОРИ  
XX СТОЛІТТЯ**

*Монографія*

СУМИ 2026

УДК 78.03:785.7(477)“19”

З-13

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка  
(протокол № 2 від 29 вересня 2025 року)

Рецензенти:

**Берегова Олена Миколаївна**, докторка мистецтвознавства, професорка, заступник директора Інституту культурології Національної академії мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України;

**Юджін Ігор Миколайович**, доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник ІМФЕ імені М. Т. Рильського Національної академії наук України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України;

**Калашник Марія Павлівна**, докторка мистецтвознавства, професорка, професорка кафедри музичного мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди, заслужений діяч мистецтв України;

**Дика Ніна Орестівна**, кандидатка мистецтвознавства, докторка філософії (PhD), доцентка, професорка кафедри камерного ансамблю та квартету і кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Редактор:

**Стахевич Олександр Григорович**, доктор мистецтвознавства, професор

**Зав'ялова О. К.**

**З-13** Українська камерно-ансамблева музика за участі віолончелі у стилізовому просторі ХХ століття : Монографія. – Суми : СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2026. – 220 с.

ISBN 978-966-698-378-0

Висвітлено особливості розвитку камерно-ансамблевої музики за участі віолончелі в Україні у ХХ столітті. Запропоновано періодизацію вітчизняної камерно-ансамблевої культури, розвиток якої на кожному з етапів була пов'язаний із соціокультурними чинниками. Приділено увагу взаємозв'язкам і взаємовпливам вітчизняного і світового камерно-ансамблевого мистецтва, проявам національної специфіки, трансформації сталих рис віолончельного мистецтва у сучасний період та ін. Для музикознавців, виконавців, викладачів, аспірантів, студентів мистецьких навчальних закладів та широкого кола читачів, хто цікавиться історією вітчизняної музичної культури.

УДК 78.03:785.7(477)“19”

ISBN 978-966-698-378-0

© Зав'ялова О.К., 2026

© СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2026

## ЗМІСТ

ЗАМІСТЬ ПЕРЕДМОВИ .....	4
РОЗДІЛ 1. СТИЛЬОВИЙ АРЕАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОЇ МУЗИКИ ЗА УЧАСТІ ВІОЛОНЧЕЛІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ .....	9
1.1. Камерно-інструментальна творчість в Україні у соціокультурному просторі періоду «зламу часів» .....	9
1.2. Жанрово-стильові полюси й трактування віолончелі в українській камерно-ансамблевій музиці першої третини ХХ століття .....	29
1.3. Авангард в українській камерно-ансамблевій музиці (за участі віолончелі) першої половини ХХ століття .....	52
1.4. Віолончельна соната в Україні у контексті стильових зрушень першої третини ХХ століття .....	72
РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКА КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВА ТВОРЧІСТЬ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ - ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ НЕОСТИЛІСТИКИ.....	91
2.1. Неостилістика в українській камерно-ансамблевій музиці.....	91
2.2. Вітчизняне камерно-інструментальне мистецтво за участі віолончелі останньої третини ХХ - початку ХХІ століття: жанрово-стильові виміри.....	99
2.3. Українська віолончельна соната 1960-х років – початку ХХІ століття: стилістичний контент .....	126
РОЗДІЛ 3. ВІОЛОНЧЕЛЬ У КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВІЙ ТВОРЧОСТІ Ю. Я. ІЩЕНКА (1938-2021) .....	147
3. 1. Творчість Юрія Іщенка в українському музичному просторі другої половини ХХ століття: автобіографічний концепт .....	147
3. 2. Театральність у необарокових жанрах української камерно-інструментальної музики (на прикладі «Маленьких партит» Ю. Іщенка).....	159
3. 3. Музична поетика віолончельних сонат Юрія Іщенка .....	171
ПІСЛЯМОВА.....	191
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ .....	196
SUMMARY.....	212

## ***ЗАМІСТЬ ПЕРЕДМОВИ***

В силу як об'єктивних причин, так і специфіки інструменту основною галуззю української музики, в якій віолончель отримала найбільшого поширення, стало камерно-ансамблеве мистецтво. Історично це було зумовлено особливостями розвитку віолончельного виконавства в Україні у межах садибно-маєткової та побутово-аматорської культури (кінець XVIII – перша половина XIX століття). У XIX столітті на цей процес значно вплинули традиції салонно-віртуозної культури, регіональні особливості та інституціоналізація вітчизняного музичного мистецтва в другій половині століття. Отже, виявлення специфіки та формування виконавських традицій віолончельного мистецтва в Україні було логічним та історично виправданим саме в рідній камерно-ансамблевої культурі.

Розвиток цих традицій засновувався на використанні й синтезі в українській ансамблевій музиці європейського композиторського досвіду та фольклорних засад творчості. Національна ментальність і традиції вітчизняної культури позначилися на інструментальній творчості перших українських композиторів – Максима Березовського та Дмитра Бортнянського. У подальшому тенденція поєднання європейських класичних форм із національними фольклорними засадами стала однією з прикметних рис української композиторської школи.

Віолончелі в українському музичному мистецтві від початку надавалась перевага як певному «носію» національного тембрального еталону: її використовували в народному музикуванні в ансамблі трієстих музик у ролі басу та в садибно-маєтковій і салонній культурі: звук віолончелі, з його тягучим і тремтливим тембром, торкався самих глибин чутливої української душі, створюючи романтичну елегантну атмосферу. Цей інструмент був найкращим виразником лірико-психологічного типу висловлювання, що домінувало у романтичну добу й визначало магістральну лінію еволюції української музики.

Поглиблена емоційність, психологізм, виразність ліричної сфери, а також здатність до передачі героїчної образності відрізняють уже перший та єдиний твір, створений в Україні у XIX столітті в цьому жанрі, – Сонату для віолончелі та фортепіано Іллі Лизогуба.

Романтичні інтонації «зітхань» у віолончелі та арпеджоване гармонічне заповнення фактури у фортепіано у I ч., виразність мелодійної лінії і мужніх «вигуків» II ч., рухлива мелодія українського маршу-танку в III ч. – були дуже органічними для української музики. Таким чином, вже в цьому творі було визначено головні драматургічні інтенції, характерні українській камерно-інструментальній сонатній творчості наступних поколінь.

Романтична стилістика проявилась у віолончельному мистецтві й у формуванні нового типу інструментальної фактури та ансамблевого мислення в цілому. Камерно-ансамблеві твори за участі віолончелі українських композиторів XIX століття (Соната І. Лизогуба, Струнний квартет М. Лисенка) стали зразками нового розуміння ансамблю як чинника фактури, де всі голоси мали рівноцінне ігрове навантаження. Це уможливило перехід від облігатного типу композиції (з обов'язковими, але допоміжними інструментами-голосами) до трактування інструментів, зокрема віолончелі, як паритетних партнерів ансамблю.

Майже до кінця XIX століття українська камерно-ансамблева творчість, незважаючи на її значне поширення в салонній культурі та любительських колах, знаходилась у певному латентному стані. Адже традиційно вітчизняні композитори приділяли увагу вокально-хоровим, оперним та музично-театральним жанрам, які мали популярність у слухачів і в яких можна було швидше отримати визнання, оскільки опера «тільки одна надавала засіб спілкуватися з масами публіки» (П. Чайковський). У другій половині XIX століття в Україні з великої кількості камерно-інструментальних жанрів опрацювання отримали здебільшого фортепіанні, а інструментально-ансамблеві розвивались суцього у виконавській сфері.

Камерно-ансамблева музика останньої третини XIX століття, як і багато інших культурних явищ в Україні, стала підґрунтям для утвердження національної самосвідомості та ідеї національного відродження. Великого значення у цьому процесі набуло створення музичних гуртків і товариств, окремих виконавських колективів, організація музичної освіти і концертного життя. Своєю чергою це

викликало підйом й поширення інструментального мистецтва, не останню роль у цьому відіграло остаточне оформлення технології віолончельної гри, що наприкінці ХІХ століття сприяло набуттю сольних якостей і ствердженню цього інструмента на концертній естраді.

В перших десятиліттях ХХ століття у творчості українських митців запроваджується новий тип ансамблевих співвідношень і трактування віолончелі. Це було зумовлено формуванням у цей час української композиторської школи, що в камерно-ансамблевій творчості, з одного боку, спиралась на національні коріння, а з іншого, – всотувала найсучасніші досягнення європейської композиції. Зразком цього є Соната для віолончелі з фортепіано (1906) Ф. Якименка, прем'єра якої відбулась у Харкові. Доля цього твору віддзеркалює ті процеси і соціокультурні зрушення, що в цілому пережило українське суспільство й камерно-інструментальне мистецтво у першій третині ХХ століття. Незважаючи на успішні виконання Сонати у європейських країнах, після виїзду автора за кордон в Україні твір був підданий забуттю і з великими труднощами віднайдений вже в 2010 роках.

У другій половині 1910-х років на заваді культуротворчих процесів в Україні постали Перша світова та Громадянська війни, низка революцій та встановлення тоталітарного радянського режиму. Попри все, у 1920-ті роки відзначається підйом у вітчизняній камерно-ансамблевій творчості: з'являються сонати для віолончелі з фортепіано (В. Барвінського, В. Косенка, М. Рославця) та інші видатні камерно-ансамблеві твори за участі віолончелі (В. Барвінського, С. Борткевича, В. Косенка, В. Костенка, А. Лісовського, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Н. Нижанківського, М. Скорульського, Ф. Якименка та ін.). Більшість цих ансамблевих опусів є шедеврами камерно-інструментальної музики, їх поява нині розцінюється як надолуження прогалин розвитку жанру попереднього періоду, певний «реванш» цілого століття незатребуваності жанру в українській музиці.

Злет віолончельного виконавства на початку ХХ століття підніс віолончель на пік популярності, що триває й донині. За цей час

у світі з'явилась велика кількість видатних віолончелістів, які, феноменально володіючи інструментом, були надзвичайними індивідуальностями, що своєю чергою викликало підвищений інтерес композиторів до інструменту. Вихідцями з України були видатні віолончелісти ХХ століття: Емануель Фосрман (1902, Коломия – 1942, Нью-Йорк) та Григорій П'ятигорський (1903, Катеринослав – 1976, Лос-Анджелес). Серед всесвітньо відомих віолончелістів, чії долі пов'язані з Україною, Овсій Белоусов, Богдан Бережницький, Михайло Букиник, Стефан Вільконський, Христина Колесса, Марія Левицька-Юзв'як, Юлія Пактовська, Йосип Пресс, Петро Пшеничка, Людмила Тимошенко (перша половина ХХ століття), Георгій Авер'янов, Віталій Боровик, Вікторія Возна, Ігор Гайда, Віктор Гайдук, Абрам Гуменик, Анатолій Єздаков, Юзеф Жадан, Роксоляна Залеська, Харитина Колесса, Євгенія Красновська, Леонтій Краснощок, Павло Купін, Олександр Макаренко, Наталя Палкіна, Володимир Пантелеєв, Юлія Пантел'ят, Володимир Подгайнов, Володимир Пономар'єв, Юрій Полянський, Володимир Потапов, Віктор Сазикін, Ніна Смоляк, Олександр Тищенко, Володимир Третяк, Марія Чайковська, Вадим та Олена Червови, Володимир Шевель, Сергій Шольц, Євгеній Шпіцер, Олена Щелкановцева (друга половина ХХ), Золтан Алмаші, Наталя Біджакова, Юлія Білоусова, Тетяна Гречанівська, Максим Дужак, Ольга Зав'ялова, Сергій Казаков, Валерій Казаков, Деніс Карачевцев, Іван Кучер, Юрій Ланюк, Оксана Литвиненко, Ольга Луценко, Тарас та Модест Менцінські, Ганна Нужа, Олександр Пірієв, Юрій Погорецький, Артем Полуденний, Катерина Полянська, Віктор Рекало, Гліб Сасько, Деніс Северін, Антон Страшнов-Пірський, Наталія Фецак, Наталія Хома, Лоліта Хомліченко, Олексій Шадрін, Наталя Яропуд (теперішній час) та ін.

Світового визнання зазнала і камерно-ансамблева творчість за участі віолончелі українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття: Ірини Алексійчук, Золтана Алмаші, Олега Безбородька, Валентина Бібіка, Анатолія Гайденка, Віталія Годзяцького, Леоніда Грабовського, Віталія Губаренка, Володимира Губи,

Вадима Журавицького, Алли Загайкевич, Юрія Іщенка, Віктора Камінського, Івана Карабиця, Алемдара Караманова, Олега Киви, Віталія Кирейка, Олександра Козаренка, Олександра Костіна, Ольги Криволап, Юрія Ланюка, Вадима Ларчікова, Сергія Луньова, Геннадія Ляшенка, Івана Небесного, Сергія Пілютикова, Вікторії Польової, Іллі Польського, Володимира Птушкіна, Віктора Рекала, Володимира Рунчака, Валентина Сильвестрова, Мирослава Скорика, Євгена Станковича, Андрія Штогаренка, Олександра Щетинського, Олександра Яковчука та ін.

Російська агресія в Україні, починаючи з лютого 2022 року, привернула увагу та інтерес всього світу до нашої країни, її мешканців і культури. Тож українські виконавці стали тими парламентарями, через яких весь світ знайомиться з культурними добутками, музичним мистецтвом, національними традиціями нашого народу. Камерно-ансамблеве музикування, що є однією з мобільних і презентативних галузей виконавства, завдяки своїм якостям, можливості адаптації під свою специфіку різних жанрів сучасної музики, стало безсумнівним флагманом у цьому процесі. Це позначилось на новій хвилі зацікавленості віолончеллю та появи численних камерно-ансамблевих творів за її участі.

Проте з кінця ХХ століття камерно-ансамблеві твори в Україні майже не видаються. Багато з них існує тільки в рукописах, деякі можна вилучити з інтернет-ресурсів. Необхідна велика робота з ви-найдження й оприлюднення цих композицій, їх систематизації та популяризації. Написання цієї монографії буде виправдано, якщо у читача виникне бажання ознайомитися з українською камерно-інструментальною музикою ХХ – початку ХХІ століття, знайти ці твори й поширити серед української та світової спільноти. Це сприятиме міжкультурному мистецькому діалогу і утвердженню національних духовних ідеалів у світовому культурному просторі.

# РОЗДІЛ 1

## СТИЛЬОВИЙ АРЕАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОЇ МУЗИКИ ЗА УЧАСТІ ВІОЛОНЧЕЛІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

### 1.1. Камерно-інструментальна творчість в Україні у соціокультурному просторі періоду «зламу часів»

Віолончель з'явилася на теренах України наприкінці XVII – у XVIII столітті, коли українське гетьманство і старшини за європейським зразком стали запроваджувати у своїх маєтках театральні-інструментальні капели й влаштовувати музично-театральні заходи. Тож садибно-маєткова культура та музикування в аристократичних колах були підґрунтям для становлення камерно-ансамблевого мистецтва та віолончельного виконавства в Україні<sup>1</sup>. Скасування кріпацтва (1861) позначилось на значному ослабленні традицій аматорської культури й остаточному розмежуванні салонного музикування та професійної концертної практики, що до кінця XIX століття сприяло виходу українського музичного, у т. ч. віолончельного мистецтва на новий рівень розвитку.

У цілому еволюції українського віолончельного мистецтва XIX століття характерні ті самі тенденції, що спостерігались і у європейському. Основною сферою застосування інструменту в цей час було камерно-ансамблеве виконавство – невід'ємної складової садибно-маєткової та аматорської культури. Задовольняючи музичні потреби вищих прошарків суспільства, салонне музикування, поширене у цих сферах, тяжіло до виявлення блискучих віртуозних якостей виконавців та ігрових інструментальних ефектів. Отже, у великих українських культурних центрах нерідко гастролювали віолончелісти-віртуози, і не тільки з найближчих країн, зокрема польські (А. Германовський, С. Коссовський), а й зірки європейської величини – Б. Ромберг та Ф. Серве<sup>2</sup>. Для більшості віртуозів інструмент був

---

<sup>1</sup> Про це докладно див.: 54, с. 127-128.

<sup>2</sup> Про це докладно див.: 54, с. 69.

засобом вираження технічних та індивідуальних професійних якостей, які вони реалізовували у власних композиціях. І до середини XIX століття віолончельний репертуар складали твори здебільшого самих виконавців. Але з другої половини століття, зважаючи на зміну художніх та естетичних смаків, у творчості професійних композиторів цей інструмент стає виразником бурхливих пристрастей і глибоких філософських концепцій, що плекала естетика романтизму.

Карколомна технічна складність віртуозних творів, що викликала шалений захват у середині XIX століття, в цей час вже втратила свою принадність у публіки та виконавців. Естетика романтизму й мистецтва Новітнього часу засновувалась на розкритті внутрішнього змісту творів за відповідного художнього втілення та підпорядкування технічного боку виконання вимогам музичної образності. Тож формування виконавських інструментальних традицій здійснювалось шляхом відмови від зовнішніх ефектів і манірності. Це відзначилося у тому, що до початку XX століття сфера побутування віолончелі суттєво розширилась, і як повноцінний сольний концертний інструмент, вона стала спроможною виступати не тільки у камерних зібраннях, а й на великих сценах, змагаючись з оркестровими колективами і не поступаючись їм у міцності та експресії.

Аналогічні процеси відбувались і в розвитку віолончельного мистецтва в Україні, де з середини XIX століття було сформоване міцне коло вітчизняних віолончелістів-аматорів (А. Галенковський, М. Голіцин, В. Кологривов, П. Селецький, М. Ясінський та ін.). Їх музична діяльність і майстерність володіння інструментом стали містком до розвитку професійного виконавства в Україні. Повною мірою професіоналізація інструментального мистецтва стала можливою в останній третині століття – часу утворення в країні відділень музичного товариства, налагодження концертного життя та мережі спеціальних (у т. ч. приватних) музичних закладів.

У результаті цих процесів на початку XX століття в Україні концертували й викладали гру на віолончелі О. Белоусов, М. Букиник, А. Борисяк, С. Вільконський, Ф. В. фон Мулерт, С. Козолупов та ін. – в майбутньому всесвітньо визнані концертанти і педагоги. Вагомий

внесок у справу піднесення й популяризації віолончельного виконавства здійснили віолончелісти Львова – А. Вольфсталь, Д. Данчовський, Р. Пуліковський, А. Слядек, згодом Б. Бережницький та П. Пшеничка. Треба згадати й працю іноземців: В. Алоїза-Музиканта, Ф. Брамбілли, С. Глазера, Л. Зеленки, М. Куммера та ін., що на початку ХХ століття сприяла становленню професійного віолончельного виконавства в Україні.

Загальне піднесення українського музичного мистецтва в цей час обумовило появу на концертних естрадах блискучої плеяди вітчизняних виконавців-інструменталістів, що уможливило створення і функціонування у великих культурних центрах – Києві, Харкові, Одесі, Львові, Житомирі, Полтаві та ін. – постійних ансамблевих «одиниць» (дуети, тріо, квартети тощо). Вихід на концертну естраду віолончелі в Україні щасливо співпав з періодом становлення вітчизняної композиторської школи. Отже, з початку ХХ століття опрацюванню камерно-ансамблевих жанрів сприяло як загальне зростання інтересу до камерно-інструментальної музики, так і поява на мистецьких об'рях нової генерації композиторів (В. Барвінський, С. Борткевич, М. Колесса, В. Косенко, В. Костенко, Б. Кудрик, Л. Лісовський, С. Людкевич, Б. Лятошинський, Н. Нижанківський, М. Рославець, П. Сениця, Ф. Якименко та ін.).

Композитори нового покоління мали виключно європейського рівня професійну підготовку, що реалізувалось у їх опануванні камерно-ансамблевими жанрами. У наслідок цього у першій половині ХХ століття було створено значну кількість музики для і за участі віолончелі. Ці ансамблеві опуси за глибиною змісту, художньою гідністю та технічною складністю не поступались кращим зразкам музики для таких визнаних концертних інструментів як фортепіано чи скрипка.

На розвиток культурного життя та кожної мистецької галузі (у т. ч. і віолончельного мистецтва) в Україні у перших десятиліттях ХХ століття значною мірою вплинула соціально-політична ситуація. Так, до Першої світової війни (1914) та революції 1917 року в східній частині це було пов'язано з художніми процесами у російській

культури. В музичному мистецтві щодо цього існувала пряма залежність: до 1913 року за відсутності консерваторій в Україні більшість митців Наддніпрянщини<sup>3</sup>, отримавши початкову музичну освіту на батьківщині, «шліфували» майстерність у консерваторіях імперських столиць. Звичайно допитливими умами засвоювалися як сталі традиції, так і передові ідеї європейської й російської культури.

В цей час у середовищі наддніпрянських музикантів особливого поширення набули ідеї мистецького об'єднання «Світ мистецтва». Тут також існував прямий зв'язок: більшість українських композиторів-«камерників» початку ХХ століття (С. Борткевич, П. Глушков, Л. Лісовський, І. Рачинський, Ф. Якименко, згодом В. Косенко) завершували освіту в Петербурзі, де мали можливість перейнятися цим мистецьким рухом. Джерелами імпресіоністської стилістики І. Рачинського визнається саме те, що митець брав приватні уроки в Ю. Йогансена, М. Казанлі, Г. Дютша, а також його «обізнаність з мистецьким життям Петербурга» [106, с. 95].

Зазначене світобачення формувалося й завдяки безпосереднім контактам українських митців з представниками російської художньої еліти. Певні грані світобачення Л. Лісовського стверджувалися під час ансамблевих занять та спілкування з Володимиром Маковським (братом Костянтина й дядьком Сергія Маковських – видатних постатей в російській художній культурі). У дослідженні А. Дробиш зазначається, що «нерідко уроки відбувались за участі художника й архітектора Павла Олександровича Брюллова (племінник К. Брюллова – О. З.), який грав в ансамблі на віолончелі» [49, с. 38]. Завдяки родинним зв'язкам своєї першої дружини Варвари (у дівоцтві Зарудної) композитор мав щільні контакти з родинами Бенуа, Кавосів, Черепніних. Зокрема, особливо тривалими були зв'язки Л. Лісовського з родиною Альберта Бенуа, молодший брат якого, Олександр, був одним з засновників «Світу мистецтва». Друга дружина композитора – Неоніла Сокальська – зблизила його із сім'єю цих видатних українських музикантів і культурних діячів [49, с. 57-58].

---

<sup>3</sup> За визначенням, наданим в Енциклопедії сучасної України: «Наддніпрянська Україна – термін, що виник в умовах поділу української етнографічної території між кількома державами. Позначав українські землі, які до 1939 входили до складу Російської імперії та СРСР (інша назва – Наддніпрянщина)» [128].

У мистецькому становленні Б. Яновського, як вказує дослідниця творчості композитора М. Ржевська, вирішальним фактором «стало його спілкування наприкінці 1890-х – на початку 1900-х років із Михайлом Врубелем, видатним виразником тенденцій російської культури» [145, с. 36], який також був одним із «знакових» представників «Світу мистецтва». Безумовно, ідеї, що проголошувалися у цьому мистецькому середовищі, здійснили потужний вплив на Б. Яновського. Безпосереднім свідченням цього є видання ним у Києві у 1907-1910-х роках журналу «В мире искусства». Відзначаючи паралелі у назві та у змісті київського і петербурзького видань, М. Ржевська зауважувала, що поява подібного журналу в Україні «була цілком органічною у художньому контексті того часу» [145, с. 157].

А підґрунтям для експериментів й авангардного світосприйняття Миколи Рославця безсумнівно стали його дружба із засновником супрематизму Казимиром Малевичем та спілкування з членами «Бубнового валету». Зокрема особливо близькі творчі підходи пов'язували композитора з Аристархом Лентуловим – одним із організаторів, ключових постатей і найрадикальніших представників угруповання. Ольга Коменда вважає, що Рославця з «бубнововалетівцями» поєднували: по-перше, «глибока внутрішня спорідненість (нехай і тимчасова) їхніх естетичних принципів, заснованих на засадах крайньо-лівих тенденцій експериментаторства футуризму»; по-друге, «обопільне захоплення ідеєю синтезу мистецтв, яка хоча вже й доволі давно “витала в повітрі”, проте так і не знайшла, на той час, відповідної реалізації»; і по-третє, – «власні художні спроби М. Рославця, адже, відомо, що деякий час він серйозно займався малярством: писав футуристичні ескізи-оформлення музичних композицій і брав участь у художніх виставках» [92, с. 186]. Ці спостереження багато чого пояснюють як у творчому підході й методах, так і в образному світі творчості митця.

Зазначені впливи характерні для становлення світосприйняття більшості наддніпрянських композиторів. Так, навчання у Придворній співацькій капелі мало етапне значення «для формування мистецько-естетичних і світоглядних орієнтирів В. Костенка», – відзначає

у монографії про композитора І. Беренбейн [15, с. 21]. Творчі і дружні зв'язки з видатним музичним новатором – містиком і символістом О. Скрейбіним – вплинули на світосприйняття і стилістику творів першого українського імпресіоніста Ф. Якименка. А художня атмосфера Петербургу початку ХХ століття, безсумнівно, позначилась на мистецьких пріоритетах ранньої творчості В. Косенка тощо.

Впливи російської культурної політики спостерігались і після відкриття вітчизняних консерваторій (Київ та Одеса – 1913 рік, Харків – 1917 рік). Це відчутно у ранній камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського, який з 1914 року навчався у Київській консерваторії по композиції у класі Р. Глієра. Звичайно, учень переймав від вчителя традиції його композиторської школи, що презентовані в Першому струнному квартеті d-moll (1915) митця, написаному під час навчання у Р. Глієра [53, с. 294].

Хоча Західна Україна, зокрема Галичина входила до складу іншої імперії – Австро-Угорської, але на початку ХХ століття процеси розвитку камерно-інструментальної музики за участі віолончелі тут були дещо аналогічними. Західноукраїнські композитори: В. Барвінський, С. Людкевич, згодом Н. Нижанківський, М. Колесса Б. Кудрик, А. Рудницький отримували первісну освіту в консерваторії Галицького музичного товариства та у Вищому музичному інституті – першому українському спеціальному закладі у Львові (1904, з 1907 року імені М. В. Лисенка). Удосконалювали свою майстерність ці митці у інших європейських столицях – Відні, Берліні, Празі, Варшаві. Наріжним каменем їх творчості так само поставало питання інтеграції добутків світової музичної практики і вираження національного духу. В 1930-ті роки, незважаючи на безперервність академічних традицій у регіоні, композиторська активність у камерно-інструментальній галузі Галичини також знизилась.

Процес засвоєння українськими митцями світового художнього досвіду – як попереднього, так і сучасності, – мав свої особливості, обумовлені ментальністю і традиціями національної культури. Порівняно з крайньо радикальними, нігілістичними проявами авангардизму чи абстракціонізму в мистецьких течіях Заходу, для вітчизняних

композиторів більш характерною була «природність засад модернізму на ґрунті української культури», система художніх вартостей якого «вписувалася у ментальні засади нації» [145, с. 145]. Тож у вітчизняній камерно-інструментальній творчості модернізм опрацьовувався не як епохальне, узагальнююче явище новітніх напрямів початку ХХ століття, заперечуючи культурні традиції минулого, а як толерантніший модерн, який не відкидав художніх надбань Нового часу.

Модерний досвід оновлення мистецтва не виключав застосування традиційних прийомів творчості чи усталених засобів виразності, не вимагав кардинального порушення звичних устоїв і слухових еталонів. «Система художніх вартостей» модерну, як реакція на кризу культури кінця ХІХ століття, засновувалась на створенні цілісного, естетично наповненого мистецького середовища та вираженні духовного змісту епохи через синтез мистецтв, пошуки нових нетрадиційних форм та прийомів, сучасних засобів виразності тощо. Звичайно це знаходило індивідуальні прояви та різне втілення у творчості кожного з митців.

Індивідуалізація творчості не порушила системи жанрових пріоритетів, що склалася в європейському культурному просторі впродовж ХІХ століття: і на початку ХХ століття провідним у камерно-ансамблевій галузі залишався струнний квартет. Зважаючи на популярність жанру, численні квартетні виступи відбувались у концертах музичних товариств, університетських заходах, приватних домівках. У багатьох країнах Європи зажили слави такі знамениті колективи, як Віденські квартети Розе і Каліша, Паризький квартет Капе, два Празькі квартети Шевчика і Онржичека, Дрезденський квартет, англійський «Катедральний квартет», квартет Польського музичного товариства у Львові тощо. Утворення в цей період у великих культурних центрах України постійних квартетних складів на зразок європейських<sup>4</sup> стимулювало опрацювання цього жанру В. Барвінським, О. Гореловим, В. Костенком, А. Лісовським, А. Лятошинським, І. Рачинським, М. Рославцем, П. Сеницею, Б. Яновським та ін.

---

<sup>4</sup> Яскравий приклад існування такого колективу в Одесі надає В. Щепакін [185, с. 279-282].

В опануванні квартетного жанру також проявлялась «роздвоєність» художніх спрямувань українських митців. З одного боку, квартетна творчість В. Барвінського, П. Козицького, В. Костенка, П. Сениці спиралась на засади українського народного мелосу. Фольклорні тенденції, що активно опрацьовувались в українській камерно-інструментальній музиці уже на початку ХХ століття, були значно розвинуті в 1920-ті роки. Так, національно-ліричним забарвленням просякнуті квартети Г. Компанійця (1925), В. Костенка (№ 1, 2024), Л. Ревуцького (1926), П. Сениці (№ 2, 1929, № 3, 1931) та ін.

З іншого боку, значна частина квартетних творів стилістично була орієнтована на зразки європейської та російської музики, що виявлялось у інтонуванні, романтичній образності, симфонізації музичної фактури, формотворенні, принципах розвитку й виразних засобах тощо (квартети Л. Лісовського, І. Рачинського, В. Рожаліна та ін. [69, с. 256, 260-261]). Спроба поєднання обох стилістичних напрямків вирізняє квартет (1929) К. Данькевича. Твір присвячений пам'яті загиблого батька, тож в музиці відображені і скорботні настрої, і світлі спогади дитинства. Вказуючи на стильові протиріччя квартету, дослідник українського камерно-інструментального мистецтва М. Боровик зауважує, що «поєднання елементів народної і професійної музики в єдиному індивідуальному стилі композитор тут ще не досягає» [19, с. 37].

Стильова різновекторність української музики перших десятиліть ХХ століття, зумовлена процесом індивідуалізації мистецьких шляхів, визначала її належність до загальнолюдських художніх і духовних цінностей. Це сприяло ствердженню національного камерно-ансамблевого мистецтва як складової світового музичного простору. Але 1920-ті роки у Наддніпрянській Україні стали періодом «зламу»<sup>5</sup>, коли потужний мистецький рух початку століття був перерваний встановленням тоталітарного радянського режиму з насадженням культу комуністичної ідеології.

Так, на окрему увагу заслуговують нові тенденції, що в другій половині 1920-х років впроваджувались у квартетній творчості

---

<sup>5</sup> Тут використано влучне визначення соціально-політичної та мистецько-культурної ситуації, надане дослідницею української музичної культури цього періоду М. Ржевською [145].

В. Борисова, В. Костенка та П. Козицького. Ці композитори одними з перших намагалися ввести в цьому жанрі програмність. Зокрема музика першого «Юнацького» квартету (1926) В. Борисова абсолютно відповідна до його назви. Так, в основі I ч. – життєрадісні, по-юнацькі жваві, активні теми; повільна II ч. відображає ліричні роздуми, філософське самозаглиблення; III ч. – грайливе, танцювальне скерцо, образи якого на повну силу розгортаються у запальному фіналі (IV ч.). Такий само характер програмності у «Варіаціях на купальську тему» (1925) для струнного квартету П. Козицького. Узявши за тему мелодію народної пісні «Ой на Івана, на Купала», композитор визначає назву кожної варіації: «Пісня степу», «Марш», «Колискова», «Вступ і фуга», «Фінал». Порівняно з такою «прямою» програмністю, в Другому квартеті (1928) В. Борисова та Другому квартеті (1929) В. Костенка застосовано «інший спосіб конкретизації змісту музичних образів – за допомогою поетичного епіграфа» [19, с. 28-29].

Непересічним за змістом є застосування програмності у творі **Валентина Костенка** (1895-1960), де у якості епіграфу до другої повільної частини взяті рядки з поезії «Червоні зорі» Василя Блакитного<sup>6</sup>. Впродовж часу цей епіграф отримував різне тлумачення у музикознавстві. Так, дослідник українського камерно-ансамблевого мистецтва радянської доби М. Боровик відзначав, що «музика цієї частини квартету мало відповідає духу вірша В. Блакитного ... У вірші йдеться про новий, радісний весняний день, що настав після того, як комунар зрушив “бетонно-світові підпори”, про бурун пісень, що лине з гір, про “багряні квіти-прапори, червоно-бунтівливе море”. “Червоні зорі” – це поетичний символ нового життя, тих неосяжних світлих обривів, які відкрила перед трудовим народом перемога Жовтня» [19, с. 29]. Своє міркування автор завершує тим, що можливо, музика Костенка й «ґрунтується на згаданому епіграфі, але без будь-якого врахування зв'язку цього уривка з контекстом усього вірша В. Блакитного» [там само].

<sup>6</sup> ... І над розвіяністю  
Хмар —  
Червоні зорі,  
Зорі ...

Набагато глибше підходить до цього питання І. Беренбейн. На думку цієї дослідниці творчості В. Костенка, епіграф до другої частини є прихованою програмою всього квартету. І справа тут не в поверхневому відображенні в музиці образів і настроїв поезії В. Блакитного, а в «ідейній суголосності образу “червонозоряної комуні” власним етико-філософським поглядам композитора, його соціальним утопіям і романтичним ілюзіям» [15, с. 50]. Відзначений авторкою «пафос індивідуальної людської долі, самотності і смерті» характеризує нову якість музичної мови митця, що на рівні ідеї «відображається у ствердженні епічного через драму особистого буття. У творчості В. Костенка 1920-х років це є якісно новим рівнем осмислення категорії континуального і вічного» [там само].

Зважаючи на це квартетна творчість В. Костенка – талановитого харківського композитора, розквіт діяльності якого припав на 20-40-ві роки ХХ століття, – є сферою, де творчі інтенції митця отримали найвищого прояву. Біографія і творча кар'єра В. Костенка абсолютно відповідні «алгоритму» долі українських композиторів, який діяли у соціокультурних умовах тієї епохи. Маючи видатний співацький хист, В. Костенко змалку співав як соліст у церковному хорі слободи Уразово та архієрейському хорі м. Воронежа, звідки у десятирічному віці потрапив до Петербурзької придворної співацької капели<sup>7</sup> [15, с. 20]. В капелі і в Петербурзькій консерваторії він навчався дев'ять років, після чого свідомо відмовився від пропозиції залишитися для професійного удосконалення ще на рік на користь «соціальної боротьби», яку вважав головнішою за мистецтво.

Вірогідно, що саме «відчуття національної гордості та віри у живучість української справи», що стало «причиною глибоких душевних страждань композитора» [15; с. 22], спонукало В. Костенка після кількох років служби у Царській, потім у Червоній армії та роботи в школах Саратовської губернії у 1922 році оселитися у Харкові, де він залишився до кінця життя. У всякому разі, висвітлюючи концепційні засади творчості митця, І. Беренбейн доходить висновку,

---

<sup>7</sup> І. Беренбейн зауважує, що «він був прийнятий поза правилами, одразу ж до малої церкви – найкваліфікованішого хору капели» [15, с. 20], з чого можна судити про талант і музичну підготовку десятирічного В. Костенка.

що «ідея обстоювання української культури як самобутньої і рівноцінної складової світового історико-культурного процесу стає магістральною і в музично-критичних працях В. Костенка» [15, с. 30].

Наступне десятиліття було наповнено у митця кипучою творчою й громадською діяльністю, що «відлунює непростий, багатотрудний шлях становлення української державності та формування нової національної свідомості» [15, с. 31]. В. Костенко із головою пірнає у розбудову української культури, якої був позбавлений майже два десятиліття, і ця жага рідних джерел визначає універсалізм його творчості<sup>8</sup> та органічне поєднання в ній професійних основ із фольклорним началом. Його творчість попадає у «резонанс» із загальними потребами часу, не офіційними, а тими, що плекало українське суспільство і кожний митець щодо розвитку та поширення національної ідеї.

Твори В. Костенка від початку були популярними і виконуваними, але спостерігається невтішна закономірність: з них видані лише ті, що були написані до 1930 року, а ті, що створювались пізніше, залишились здебільшого в рукописах. Звичайно у раптовій перешкоді щодо їх публікації нарікають на ідейно-стилістичній перебудові радянського мистецтва, адже «1930 рік став кульмінацією публічного обговорення шляхів розвитку української музичної культури, початком кампанії ідеологічних чисток і знищення Всеукраїнського товариства революційних музикантів (ВУТОРМ), Асоціації революційних композиторів України (АРКУ), Асоціації пролетарських музикантів України (АРМУ)<sup>9</sup>. 1930 року В. Костенко припинив музично-громадську і музично-критичну діяльність» [15, с. 15].

На думку авторки цієї праці, подальша доля В. Костенка безпосередньо залежала від його взаємин із П. Козицьким. Цей талановитий композитор, музикознавець, критик, громадський діяч був водночас безкомпромісним «чиновником від мистецтва». Являючись у 1924-1931 роках інспектором музики і головою Вищої музичної

---

<sup>8</sup> В це десятиліття В. Костенко опановує жанри солоспіву, мелодекламації, хорової поеми, кантати, а з інструментальних – симфонії, симфонічної сюїти, скрипкового концерту, квартету, пише оперу.

<sup>9</sup> В. Костенко був одним із організаторів Ревмузу та АРКУ [15, с. 14].

ради при Наркоматі освіти й одним із організаторів та керівників Товариства імені М. Леонтовича, П. Козицький мав майже необмежений вплив на сферу музичної творчості в Україні. Багато в чому він підтримував молодих митців, а багато для кого його втручання ставало роковим.

Зокрема з подачі П. Козицького був звинувачений у «церковщині» Леонід Лісовський (за твір «Отче наш», написаний 1902 року, при тому сам Козицький був автором «Всенощної», співів з літургії, «Христос Воскрес» та ін. [127, с. 142]). Ті ж звинувачення висунули одному з видатних українських хорових диригентів і композиторів того часу Григорія Давидовського. Являвся Козицький й одним з активних «ліквідаторів» Товариства імені М. Леонтовича, незважаючи на власну палку участь в його організації та діяльності впродовж 1920-х років. У 1930-ті роки почалось протистояння Козицького з Павлом Сеницею, після чого твори цього митця, всі зусилля якого були спрямовані на ствердження національної ідеї, не виконувались і не видавались ані в Україні, ані в Москві.

Така сама участь спіткала й Валентина Костенка, який до того ж насмілювався 1930 року видати нарис про творчість П. Сениці до його ювілею. В 1934 році Костенка затаврували як «буржуазного націоналіста», через що він був вимушений публічно зректися своїх переконань [100]. У післявоєнні роки композитор був безневинно звинувачений, репресований та відбув покарання в ГУЛАГу (1950-1956). Звичайно плідну й різноманітну творчість В. Костенка після арешту було вилучено й заборонено, а отже, у другій половині ХХ століття його твори майже не згадувались і не виконувались. Лише після посмертної реабілітації композитора (1993) був відкритий доступ до архівів (1995), в яких зберігались його музичні, літературно-філософські твори, музично-критичні статті, епістолярій тощо.

У творчому доробку Валентина Костенка представлено майже всі жанри академічної музики. Він є автором симфонічних, оперних, хорових, балетних і концертних творів (скрипковий концерт, написаний у 1927 році, був одним з перших у цьому жанрі в Україні). Не менш плідною була і камерно-вокальна та камерно-інструментальна творчість композитора. Зокрема інструментальні камерні жанри

налічують скрипкові («Українська тема з варіаціями», 1924) та віолончельні ансамблі (кілька п'єс; сонатина, 1937), тріо для двох скрипок і альти та тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано (обидва – 1942), вісім струнних квартетів.

Квартетний жанр загалом займає визначне місце у творчості В. Костенка, адже струнні квартети він створював впродовж всього життя: від перших опусів – до останнього твору (№ 1 – 1924, № 2 – 1925, № 3 – 1934, № 4 – 1937, № 5 – 1939, № 6 – 1941, № 7 – 1943, № 8 – 1957)<sup>10</sup>. Можна впевнено стверджувати, що квартетна галузь була основною, де знаходили вираження творчі інтенції В. Костенка, формувався та еволюціонував його камерно-інструментальний стиль та засадничі принципи композиторської творчості. Це яскраво відображено у двох ранніх квартетах, створених на межі усталення індивідуального стилю композитора (Перший<sup>11</sup> – у 1924 році, Другий<sup>12</sup> – у наступному 1925).

Поряд із квартетами, в ці роки композитор пише низку вокальних, хорових, фортепіанних, скрипкових творів і такі знакові полотна, як «Сюїта на українські теми» для симфонічного оркестру (1924), кантата «1905 рік» для хору, солістів і оркестру (1925), «Романтична» симфонія (1925), скрипковий концерт (1927). У них знайшов органічного завершення «пошук синтезу народно-пісенних джерел з новими інтонаційними структурами музики ХХ-го століття» [15, с. 36]. Однак саме струнні квартети були визначальними для подальшої еволюції композитора, яку характеризувало «зростання камерної лірики філософського та драматичного змісту» [15, с. 41].

Вже перші зразки жанру демонструють абсолютно довершене володіння В. Костенком композиторською технікою, формою та драматургією музичного розвитку. Завдяки цьому виявляються головні ознаки його композиторського письма, майстерність вибудови ансамблевих співвідношень, тематичної розробки матеріалу та вибору виразних і технічних засобів для їх реалізації. Незважаючи

<sup>10</sup> З них було опубліковано №№ 1, 2, 5 [15, с. 143-147].

<sup>11</sup> Костенко В. Квартет № 1 d-moll (струнний), тв. 7-й. Харків : Державне вид-во України, 1925. 19 с.

<sup>12</sup> Костенко В. Квартет № 2 G-dur (струнний). Харків : Державне вид-во України, 1929. Партитура.

на різну образність квартетів, у цілому їх конструктивні складові презентують композиторське мислення, що виражається через індивідуальний стиль. Насамперед, ті чинники, що пов'язані з розробкою народного мелосу.

Не вдаючись до ретельного аналізу творів<sup>13</sup>, відзначимо основні маркери індивідуальної стилістики квартетів В. Костенка. Перш за все, це «нестандартний», дуже компактний цикл: обидва опуси мають нехарактерну для жанру тричастинну форму. В цьому вбачається та «гранична раціональність у відборі засобів драматургічного розвитку, що у поєднанні з тонким відчуттям лірико-поетичної природи українського народно-пісенного мелосу, його ладового колориту та метрики виявляє *свого роду «мінімалістичні» риси симфонізму В. Костенка*» [15, с. 43]. Це реалізується за допомогою жанрово-інтонаційного, ладового, метро-ритмічного, тембрового синтезу.

Природне драматургічне чуття В. Костенка виявляється у принципі контрасту, що діє на всіх рівнях: як між частинами, так і у середині кожної, при чому в емоційній стрімкості та мелодичній деталізації тематизму виявляється «вокальна природа мислення композитора» [15, с. 37-38]. Характерні принципи поемної драматургії, що поєднуються з варіативно-поліфонічними прийомами розробки народнопісенного матеріалу, є також загальними для творчості композитора. У цьому ж ряду й особливості гармонічної мови, насамперед «гармонія домінанти з секстою <...> вписана в тривалий модуляційний розвиток з “відтермінуванням” устою» [15, с. 39].

Ключового значення у творах композитора отримують ритмічна організація (чергування фрагментів «з лінійним принципом розробки матеріалу») та темброва драматургія, побудована на просторових асоціаціях та звукових узагальненнях (унісонні звучання, басові педалі, архаїчні поспівки тощо). Драматургічній цілісності сприяє синтез різних стилістичних тенденцій класицистичного, романтичного та фольклорного напрямів, що у подальшій еволюції композиторського стилю відображається у «поглибленні романтичних тенденцій через монологічну експресію вислову» [15, с. 46].

<sup>13</sup> Стилістичний та музично-теоретичний аналіз Першого та Другого струнних квартетів В. Костенка здійснено в монографії І. Беренбейн [15, с. 47-51].

Щодо самих творів, то яскраву характеристику Першого квартету Валентина Костенка надано в рецензії на перше виконання цього твору в журналі «Нове мистецтво» № 7 за 1925 рік [96]. Її автор (дописувач під псевдонімом *Allegro*) відзначав, що в концерті, який відбувся в середині грудня 1925 року, вперше були публічно виконані струнні квартети українських композиторів (квартет ре мінор В. Костенка та квартет мі мінор П. Козицького). Зважаючи на те, що «який довгий історичний процес повинен був відбутися до того, поки українська музика, що існує з того часу (хоча б в формі відомої у всьому світі народної пісні), з якого існує сам український народ, – могла вилитися у формі струнного квартету», – за значущістю цей захід дорівнювався «історичній даті» [96].

Вважаємо за необхідне навести цитати з даної рецензії, оскільки враження критика від першого прослуховування квартету В. Костенка сто років тому (!) суголосні тим, які ця музика викликає сьогодні. *Allegro* пише, що «Квартет В. Костенка (написано 1924 р.) в трьох частинах (*Andante*, *Adagio*, *Allegro*) справляє прекрасне враження. Строгий щодо форми, навмисно економний в засобах музичного висловлення, без тенденційних зовнішніх ефектів <...> квартет В. Костенка може здаватися трошки “суховатим”, <...> але це музика, яка потребує певного вивчення, щоб розібрати місцями складну структуру, звикнути до стислої мови» [96].

Поряд з цим, у невигащному світлі постає П. Козицький. Зауважується, що його твір «має також три частини (Анданте, Скерцо, Тема з варіаціями). Квартет написано почасти 1921 р., а 3-ю частину, можна сказати, написано цими днями. Деякі варіації ще, навіть, і не написані». Далі позиція рецензента дещо пом'якшується: «Але це все, якщо взяти до уваги загальне враження – лише деталі техніки. Красиві теми квартету, щирий і глибокий ліризм, легкість і витонченість музичної мови одразу викликають великий інтерес, місцями, як-от 1-й та 3-й частині зачаровують» [там само]. Окремо підкреслюється, що квартетам обох авторів характерний «нерозривний зв'язок з народною творчістю (в обох творах є елементи народні)» [96]. Цей вислів підтверджує укорінення європейського

академічного жанру на українському ґрунті, що В. Костенко буде переконливо розвиватиме у подальшій квартетній творчості.

\* \* \*

Нові ідейні настанови, насаджувані радянською культурною політикою, категорично відкидали будь-які інші художні методи, крім реалістичного. Через це композитори Наддніпрянщини були вимушені користуватися «тільки апробованими раніше способами використання народної музики, традиційними музично-виражальними засобами та формами» [70, с. 269], що звичайно значно обмежувало художню творчість. У 1930-ті роки з переходом до єдиного методу «соцреалізму» майже десятиріччя не з'являлись по-справжньому значущі камерно-інструментальні твори<sup>14</sup>. Цей факт без будь-яких пояснень констатує М. Боровик: «Тимчасово перестають працювати у цьому жанрі такі визначні майстри, як Б. Лятошинський та М. Скорульський. Не пише більше камерних ансамблів В. Косенко. І це певною мірою відбивається на творчому доробку 30-х років у цій галузі» [19, с. 38-39].

Однією з об'єктивних причин кризи було те, що тенденції глобалізації, ідея відтворення революційного руху у світових масштабах, які повинно було «нести в маси» радянське мистецтво 1930-х років, не відповідали духу, можливостям і засобам камерної музики. Це констатує й вище цитований дослідник: «У розглянутих творах Б. Лятошинського, В. Косенка, М. Скорульського, М. Коляди у різних стильових манерах робиться спроба відобразити в жанрі камерного ансамблю настрої, почуття близькі до героїчної радянської сучасності, відтворити, за висловом А.В. Луначарського, “колективно-психологічні” образи, народний побут, природу, дати музику “психічного океану зливої народної душі”<sup>15</sup>. Ця дотепно підмічена і влучно визначена А. В. Луначарським тенденція в музиці взагалі була

---

<sup>14</sup> В 1930-ті роки були створені чотири квартети (1933, 1936, 1937, 1939) П. Глушкова; три квартети (1931, 1932, 1933) П. Сениці; три квартети (1935, 1937, 1940) та фортепіанне тріо (1940) М. Гозенпуда; квартет (1935) О. Зноско-Боровського та ін. Найзначущими опусами цього десятиліття вважаються Перший квартет (1939) А. Філіпенка, присвячений подвигу М. Раскової та П'ятий квартет (1939) В. Костенка, за поемою Т. Шевченка «Сон». Але більшість зазначених творів не стали репертуарними.

<sup>15</sup> А. В. Луначарский, В мире музыки, С. 34.

новою і, можливо, не цілком прийнятною для камерного ансамблю з його традиційно усталеною інтимною, суб'єктивною образною сферою» [19, с. 25].

Отже, прихильність до камерно-інструментального мистецтва йшла в розріз із вимогами доби, втілення у творах особистих, інтимних настроїв вважалось антиреволюційним за своєю суттю, а їх популяризація ставала зайвою, навіть небезпечною. Зокрема РАПМ (Російська асоціація пролетарських музикантів) категорично заперечувала само право на існування камерної музики. Тож закономірно, що камерно-ансамблева творчість цих років розумілась як «перехідний етап» до того «розквіту радянського мистецтва», який мав початися після історичного рішення ЦК від 23 квітня 1932 року «Про перебудову літературно-художніх організацій» [19, с. 38].

Критичне ставлення до камерно-ансамблевої творчості зберігалось і у подальшому. Так, уже наприкінці 1960-х років авторитетний дослідник української камерно-інструментальної музики М. Боровик зазначав: «Композитори, як правило, в той час не ставили перед собою завдання розвитку національних форм» й були «далекими від національного стилю <...> ігнорували народний мелос» [18, с. 192]. Передбачуваним було резюме таких висловлювань: «Про деякі, створені у 20-ті роки камерні ансамблі Б. Лятошинського (другий і третій квартети, 1922, 1928 рр., перше фортепіанне тріо, 1922 і 1925 рр., соната для скрипки і фортепіано, 1926 р.), В. Косенка (соната для віолончелі та фортепіано, 1923 р., соната для скрипки і фортепіано, 1927 р.), М. Скорульського (фортепіанне тріо до-дієз мінор, 1924 р.), В. Костенка (Квартет № 2, 1927 р.) та інші важко сказати, що вони написані українськими митцями» [18, с. 193]. Зважаючи на художню значущість і неминущу популярність цих творів, ця репліка красномовно засвідчує світовий рівень камерно-ансамблевої творчості наддніпрянських композиторів у «кульмінаційний період для культури України» [139, с. 26].

Подальші 1930-ті роки стали етапом запровадження «партійності», «народності», «демократичності» у мистецтві. Втілення цих принципів у музиці потребувало пошуків нових засобів виразності, інтонування та формотворення. Але, «навіть ті композитори, які

у перші роки Радянської влади звернулись до нової теми, не завжди усвідомлювали, як відобразити її в “неконкретній” інструментальній музиці, в такому досить складному для сприйняття виді музики, як камерний ансамбль» [18, с. 172]. Перебудова композиторського мислення, втілення нового інтонування і музичних форм, відповідних до еталонів «революційної пролетарської» культури, безумовно, потребували певного часу.

Застосування методу «соцреалізму» здійснювалось через втілення програмності та пісенного тематизму, що одразу позначилось на спрощенні змісту та зменшенні обсягу «чистої» музики. Програмність була неодмінною умовою «дохідливості» і кращого розуміння камерно-інструментального мистецтва народом. Прикладом цього є «Драматична», «Лірична», «Героїчна» поеми для фортепіанного тріо Д. Тіца, що були написані після значної перерви в камерно-ансамблевій музиці наприкінці 1930-х років. Ці тенденції міцно зберігались і впродовж наступних десятиліть<sup>16</sup>.

Відзначене образно-тематичне обмеження художньої творчості пояснювалося тим, що «в тенденції до конкретизації ідейно-образного змісту в камерно-інструментальних творах українських радянських композиторів не слід вбачати переродження специфіки жанру. Це лише один із засобів збагачення його виражальних можливостей і, разом з тим, поширення його ідейно-образної сфери» [18, с. 191]. Заклики до створення «зрозумілої» музики завершувались суперечливими твердженнями, що «непрограмні камерні інструментальні твори, в яких відтворюються переважно суб'єктивні, інтимні ліричні або лірико-драматичні образи, завжди привертали й, очевидно, в майбутньому привертатимуть увагу як композиторів, так і слухачів» [там само].

Трансформація образно-тематичної сфери й стилістики спричинила зміни й на формотворчому рівні. Отже, панівними методами будови творів, згідно «демократичності» змісту та інтонування, стали варіаційний розвиток і сюїтна циклічність. Це позначилось на спрощенні структурних і драматургічних рішень, а часто й на

---

<sup>16</sup> У 1950-ті роки у Д. Тіца з'являються струнні квартети «Російський», «Про 1905 рік», фортепіанний квартет «Рідною країною»; І. Шамо пише сюїту для струнного квартету «Дружба народів», А. Штогаренко – квартет «Вірменські ескізи», «Молодіжне» тріо та ін.

формальному ставленні до творчості. Проте обмеження форми у такий спосіб не знизило художньої вартості кращих ансамблевих творів 1940-х років Б. Лятошинського – Другого фортепіанного тріо (1942), Четвертого квартету (1943) й Сюїти для квартету на українські народні теми (1944). Дійсно майстерним поєднанням сонатного й сюїтного типів побудови вирізняється Четвертий квартет (1946) Д. Клебанова та ін. Цей мішаний тип структури згодом став певною самостійною формою української музики і, починаючи з 1960-х років, широко застосовувався у творчості вітчизняних композиторів (зокрема був провідним принципом будови ансамблевих творів А. Штогаренка) [54, с. 32].

З-поміж багатьох написаних за «рецептурою» методу «соцреалізму» творінь неперевершеним зразком української камерно-інструментальної музики є «Український квінтет» (1942, 1945) Б. Лятошинського. У цьому творі наявні всі складові, вся атрибутика радянської мистецької естетики: тематизм, заснований на народно-пісенній основі (цитати народних мелодій, авторські теми у народному стилі), варіаційні засоби розробки музичного матеріалу, програмність, під яку «підкладалися» навіть дійсні події (також утілення реалізму!) тощо. Масштаби і монументальність «Українського квінтету» надають йому симфонічного розмаху, а внутрішній драматизм й передача трагічності за емоційним наповненням та глибиною вираження підносять цю музику до кращих світових взірців.

Крім образного-тематичного та стилістичного обмеження мистецтва, період «зламу часів» (кількох революцій, двох воєн та ідеологічної боротьби з «відщепенцями», «дисидентами» і «ворогами народу») приніс величезні художні і людські втрати. Насаджування радянської ідеології призвело навіть до фізичної боротьби з інакомисленням, що звичайно таврувалось як прояв формалізму і дисидентства. На вівтар «мистецтва комуністичного майбутнього» було покладено людські жертви, дискваліфіковано й вислано в заслання тисячі гідних музикантів, знищено безліч творів, не відповідних критеріям «пролетарської» культури.

Погоджуємося із думкою О. Бугаєвої про штучне «розпорошення» музичних кадрів й утворення необ'єктивної картини щодо

кількісного та якісного боку музичної творчості в цей період в Україні. Констатується, що «талановиті українські музиканти, передусім хорові диригенти, музично-освітні діячі, композитори, переслідувалися і навмисно виселялися з країни <...> Таке “розпорошення” музичних кадрів, по-перше, деформувало уявлення про справжню чисельність мистецького заgonу, який діяв в Україні, по-друге – штучно створювало умови для пониження фахового професійного рівня українських музикантів до “периферійного”» [20, с. 11].

З українського камерно-ансамблевого доробку було втрачено: два струнні квартети О. Горелова (1894, 1901), третій квартет І. Рачинського, квартети В. Сокальського, В. Барвінського, П. Глушкова та ін. У 1920-ті роки – квартети О. Губермана, Л. Фаненштіля, у 1930-ті – В. Косенка. Серед них популярний і часто виконуваний у першій половині століття Перший квартет (1906) П. Сениці, перше фортепіанне Тріо *es-moll* В. Барвінського, два тріо (*a-moll*, *op.* 8 та *A-dur*, *op.* 10, обидва – до 1910 року) І. Рачинського, фортепіанний квінтет В. Сокальського (1890-ті роки). Дотепер не відома доля створених у 1920-ті роки віолончельної сонати та фортепіанного тріо С. Борткевича, сонати для альту та фортепіано В. Косенка, камерно-інструментального доробку Б. Кудрика та ін.<sup>17</sup> Показово, що із втрачених у ХХ столітті камерних опусів українських митців не збереглась значна частина творів саме перших десятиліть.

Отже, у першій половині ХХ століття українська камерно-ансамблева музика пройшла складний та сповнений драматизму шлях розвитку, враховуючи географічну розгалуженість, тиск і втрати. Попри все, з історичної відстані вона сприймається «як цілісне явище, що, завдяки здобуткам цього періоду, постало невід’ємною складовою світової культури. Значні жанрово-стильові зрушення перших десятиліть ХХ століття надали поштовх для творчості вітчизняних компози-

---

<sup>17</sup> Б. Кудрик – знаний львівський композитор, музикознавець та педагог першої половини ХХ століття. В 1945 році був репресований, а у 1952 – помер у таборах Мордовії. Після помертної реабілітації (1993) його музикознавчу, літературно-публіцистичну і композиторську діяльність висвітлювали В. Барвінський, В. Вітвицький, Л. Кияновська, Н. Толошняк та ін. Однак камерно-інструментальні ансамблі Б. Кудрика 1920–1930-х років (три скрипкові та віолончельна сонати, струнний квартет) в цих розвідках не згадуються. Не зазначені вони й у довіднику А. Мухи [127, с. 161], що звичайно вказує на їх втрату.

торів другої половини, процес активних змін у якій багатьма нитями сягає глибинних ідей і тенденцій його початку» [131, с. 481].

## 1.2. Жанрово-стильові полюси й трактування віолончелі в українській камерно-ансамблевій музиці першої третини ХХ століття

Результатом суспільно-політичних та соціокультурних подій в Україні у ХХ столітті стало штучне замовчення й не оприлюднення значної частини камерно-ансамблевого доробку, створеного на початку століття. Багато з українських композиторів того часу, з різних причин «не відповідних» ідіомам радянської культури, не згадувались чи майже не згадувались у вітчизняному музикознавстві, отже, їх твори не поширювались, не виконувались і не були відомі українській спільноті. Тільки наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття здійснюються спроби відновлення творчості С. Борткевича, В. Костенка, Л. Лісовського, М. Рославця, П. Сениці, Ф. Якименка, а з галичан – В. Барвінського, Ю. Коффлера, Б. Кудрика, Т. Маєрського, Н. Нижанківського та ін.

З початку ХХ століття набули поширення камерно-інструментальні твори (за участі віолончелі) **Федора Якименка** (1876-1945). Одним із кращих у його ансамблевому доробку вважається струнне **Тріо c-moll op. 7**, створене у 1897 році<sup>18</sup>. Цей перший інструментальний твір композитора, завдяки майстерності ансамблевого письма та образній виразності, швидко здобув світову популярність<sup>19</sup>. Інтонційна сфера тріо наслідує традиціям європейського романтизму. Будова твору: I ч. – сонатне *Allegro*, II ч. – *Adagio*, III ч. – Менует, IV ч. – Варіації, – це класичний сонатний цикл з гостроконфліктною контрастною драматургією як у сонатному *allegro* I ч., так і між частинами. Цікавим є принцип симетрії, який проявляється в елементах концентричності, ладотональному плані, образному змісті та відіграє важливу роль у драматургії твору.

<sup>18</sup> Th. Akimenko. Trio en UT mineur pour Violin, Alto et Violoncelle Op. 7. Leipzig: M. P. Belaïeff, 1900. 37 p.

<sup>19</sup> Твір виконувався 1903 року в Нью-Йорку, 1908 року в Харкові, 1924 року в Празі [53, с. 276].

У будові тріо наявні імпресіоністичної ознаки, що підтверджує його належність до неокласичної музики. Зокрема, у галантному «віденському» менуеті неокласичний «ефект» підсилює уведення до тріо (середній розділ менуету) теми вальсу, а у фіналі це проявляється у салонно-віртуозному флері скрипковій темі. Відповідний характер мають і деякі варіації. Ансамблеве співвідношення інструментальних партій вирішено в традиціях романтичної діалогічності і паритету всіх учасників.

Наявні у струнних творах Ф. Якименка стильові тенденції були характерні й творчості інших композиторів, зокрема у жанрі фортепіанного тріо, що набув помітного розвитку в Україні на початку ХХ століття. Так, автори «Історії української музики» згадують два тріо **Івана Рачинського** (1861-1921), що не збереглися. Зазначається, що ці твори вирізнялись цікавою тематичною розробкою та інтонуванням. Бетховенський імпульс героїко-патетичних та скерцозних образів I ч. **Першого тріо**, «віддалені бахівські алюзії» менуету та фінальної сарабанди, романтичні настрої «у по-шуманівські <...> поривчастому характері побічної теми I частини» [69, с. 261], свідчать про наявність відповідних впливів й неокласичних ознак у творі.

Стосовно **Другого тріо** зауважується, що його стилістика була ніби «локалізована» в окремих частинах, відповідно до назв: I ч. – Класична, II ч. – Романтична, III ч. – Національна. Методи розробки тематизму та інструментальної фактури свідчать, що організація музичного матеріалу тріо передусім формуванню неостилістичних принципів композиції. Поданий аналіз твору надає уявлення про використання традиційних принципів інструментального викладення, зокрема у партії віолончелі. Так, після проведення теми у фортепіано і скрипки (перший розділ II ч.) тембр віолончелі призначений створити умиротворений елегічний настрій в репризі. Класичне функціональне призначення інструментів спостерігається у фіналі у стилізації українського «Козачка», де віолончелі відведена звичайна роль басового супроводу. Зазначене трактування інструментальної фактури було ще достатньо уживаним у композиторській практиці кінця ХІХ – початку ХХ століття.

У першій третині ХХ століття яскравими зразками фольклорного спрямування стали два фортепіанних тріо **Станіслава Людкевича** (1879-1979). Раннє тріо – «Ноктюрн» *c-moll* (1905, друга редакція 1911)<sup>20</sup> – це одночастинний, поемно-баладного плану твір, побудований на темі української народної пісні. Авторську концепцію віддзеркалює інтеграція в ньому європейського жанру («Ноктюрн») та українського тематизму («Ой не світи, місяченьку»). Автор ніби презентує українську народно-пісенну тему засобами класичної європейської композиції, з якої залучено жанр, форму, фактуру, гармонію, ансамблевий склад, прийоми викладення тощо.

Вдало характеризує принципи роботи з фольклорним матеріалом С. Людкевича знана львівська віолончелістка, виконавиця і редакторка цього твору Роксоляна Залеська<sup>21</sup>. У передмові до львівського видання вона зазначає, що «тут відбувається трансформація пісенного образу завдяки своєрідній колористичній гармонії супроводу, переплетенню контрастних підголоскових ліній фактури. Середині епізоди впроваджують контрастні жанрові елементи, котрі початковий лірично-елегічний образ відтіняють то жвавими, жартівливими тонами, то хорально-піднесеними акордами, що поступово оплітаються вишуканою фігурацією у фортепіанній партії, після чого заключне проведення народнопісенної теми <...> сприймається як емоційна кульмінація цілого твору» [Ноктюрн, передмова].

Окремо треба відзначити розвиненість інструментальних партій, що на такому рівні вперше здійснено в українській камерно-ансамблевій музиці. Завдяки самотійній ролі кожного інструменту, у тріо нема найменшого натяку на облігатний характер інструментальної фактури. Усі партії індивідуалізовані, згідно до образного змісту тріо та їх презентації як окремих персонажів твору. Велику роль у цьому відіграє застосована композитором підголоскова поліфонія, завдяки якій кожний інструмент отримує свій персоніфікований голос.

<sup>20</sup> Людкевич С. Тріо-Ноктюрн для скрипки, віолончелі та фортепіано / Редакція Р. Залеської. Львів, 2002. 17 с. Партія скрипки 2 с. Партія віолончелі 2 с.

<sup>21</sup> Почесна професорка Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка пані Роксоляна Залеська у 2021 році люб'язно подарувала авторці монографії примірник Тріо «Ноктюрн» С. Людкевича.

Музика іншого Тріо *fis-moll* (1919, друга редакція 1948)<sup>22</sup> С. Людкевича теж засновується на лірико-пісенному мелосі українського, в даному творі – карпатського – фольклору. Це визначило особливості формотворення й принципи розробки тематизму. Тріо має класико-романтичну тричастинну форму, що драматургічно вирішена в контрастному співставленні: I ч. – *Andante sostenuto. Allegro affettuoso* – бурхлива й динамічна, II ч. – *Lento molto arioso* – своєрідна «пісня без слів», III ч. – *Vivace giocoso* – жанрова замальовка народного свята<sup>23</sup>.

Однак усередині частин тематичний контраст не дуже значний, зокрема споріднені інтонації мають вступ (*quasi trembita*) та головна партія, а також головна та побічна партії I ч. У II ч. середній розділ – *Allegretto scherzando*, що побудований на скерцозних елементах хоча й контрастує з тематизмом першого розділу, але в цілому не суперечить основній ліричній темі і сприймається як інша грань одного образу. Головна тема фіналу (рондо-соната) в цілому презентує музичне висловлювання європейського типу, поряд з відгомном інтонацій українського мелосу (ці тенденції відчутні вже у вступі I ч., де на фоні фортепіанного тремолювання у віолончелі відтворюється нагаш трембіти).

Тематичний розвиток тріо у цілому вирішений у нормах європейської романтичної композиції і яскраво забарвлений українським мелосом. Шляхом відтворення народно-ладового інтонування й характерної ритміки, завдяки підголоскового типу поліфонізації фактури, у таких творах формувався новий тип музичного висловлювання, що раніше не застосовувався в українській музиці. Ці принципи організації музичного матеріалу в музичній творчості першої третини ХХ століття передували розвитку неофольклорного напрямку в останній його третині.

Трактування віолончелі С. Людкевичем подано в традиціях, започаткованих у його ранньому тріо «Ноктюрн». Отже, і в тріо *fis-moll* всі партії індивідуалізовані згідно образного змісту та їх трак-

<sup>22</sup> Людкевич С. Тріо *fis-moll* для скрипки, віолончелі та фортепіано : Клавір. Київ : Українське відділення «Советский композитор», 1962. 72 с.

<sup>23</sup> Музично-теоретичний аналіз тріо здійснено в дослідженні Д.-Б. Антонюка [7, с. 17-22].

тування як окремих персонажів твору, що в цілому презентує тип ансамблевих співвідношень мистецтва романтизму.

Значним внеском у розвиток національних основ української камерно-ансамблевої музики стала творчість **Василя Барвінського** (1888-1963) – видатного українського композитора, музично-громадського діяча і людини трагічної долі. В першій половині ХХ століття він був одним із найзначніших розробників камерно-інструментальних жанрів в Україні. У творчому доробку митця фортепіанні секстет (1915), квінтет (1953-1963), два тріо (1910-1911, *es-moll* – втрачене), два струнних квартети (1912 – втрачений, 1935), віолончельні варіації (1918) і соната (1926), скрипкова соната (1925 – втрачена) [136, с. 85] та ін. Безперечно, «твори цього жанру в доробку В. Барвінського за різноманітністю жанрів, кількістю, професіоналізмом і художнім рівнем на початок ХХ століття перевершували творчі надбання композиторів не лише Галичини, але й загалом України» [51, с. 4]. Треба додати, що кожний твір – це непересічний взірць втілення національного духу і мелосу в професійній музиці.

Щодо цього цікавим є один із перших камерно-ансамблевих опусів В. Барвінського – Фортепіанне тріо *a-moll*<sup>24</sup>, яке він писав водночас із іншим тріо *es-moll* (що було розпочато раніше, але першим було завершено тріо *a-moll*)<sup>25</sup>. Три частини тріо: I ч. – *Allegro energico*, II ч. – *Andante*, III ч. – *Allegro giocoso (Alla Kolomyika)* створено у пізньоромантичній та імпресіоністичній стилістиці, як і інші твори раннього періоду («Сумна пісня», 1910; «Пісня», 1913, для скрипки та фортепіано; «Ноктюрн», 1913, для віолончелі та фортепіано). Гармонічній мові твору характерне «ускладнення акордових комплексів альтераціями та неакордовими звуками, півтонові тональні зміщення, що в майбутньому стануть прикметною рисою індивідуального композиторського стилю» [52, с. 138].

В цьому ранньому творі закумуляовані всі характерні ознаки індивідуального стилю В. Барвінського, що набули сталості в зрілій

<sup>24</sup> Барвінський В. Тріо ля мінор для скрипки, віолончелі та фортепіано / Барвінський В. *Камерні ансамблі для струнних інструментів та ф-но*. Київ : Музична Україна, 1971. 78 с.

<sup>25</sup>Музично-теоретичний аналіз Тріо ля мінор В. Барвінського подано в праці С. Павлишин [136, с. 33-34].

період. Зокрема «композитор вдало поєднав традиційну будову романтичного тріо з українським фольклором та характерними ритмічними та гармонічними відтінками. Українська фольклорна мелодія фактично пронизує всі три частини, роблячи цей твір майже монотематичним» [65, с. 16]. Втілення української мелодики з характерними ритмічними й гармонічними елементами у будові романтичного твору виявляється у монотематизмі, що об'єднує весь цикл в одне ціле. Щодо цього С. Павлишин відзначає й нову особливість, зумовлену своєрідністю українського фольклору, яку вносить композитор у сталі норми: «При зміні характеру теми вона набуває ознак того чи іншого жанру української пісні. До героїчно-історичного чи думного додається ліричний (побічна партія) та жартівливо-танцювальний (проведення в розробці)» [136, с. 33].

Лідуюча роль у ансамблі в тріо В. Барвінського належить фортепіано. Думається, в цьому проявилось не тільки віртуозне володіння композитора цим інструментом, а й історична тяглість традицій, коли струнні інструменти доповнювали та розцвічували партію провідного гармонічного. Про це влучно зауважує В. Заціха: «Партії скрипки та віолончелі не є технічно простими, проте фортепіано є тим, що об'єднує все тріо в одне ціле» [65, с. 16]. Але в окремих епізодах відчутний облігатний характер інструментальних «амплуа», зокрема партії віолончелі у стилізації коломийкових награвів «троїстих музик» у фіналі, де вона виконує роль басового супроводу<sup>26</sup>.

Значною віхою у становленні камерно-інструментальної музики Галичини став фортепіанний Секстет *c-moll* В. Барвінського<sup>27</sup>. Цей твір для двох скрипок, альту, віолончелі, контрабаса і фортепіано у формі варіацій був створений на замовлення музичного товариства імені М. Лисенка у Львові та присвячений пам'яті видатного засновника української музики<sup>28</sup>. В кінці 1940-х років під час гонінь та репресії композитора твір було втрачено, але після повернення з мордовських

<sup>26</sup> В. Барвінський одним з перших почав опрацьовувати жанр коломийки у професійній музиці.

<sup>27</sup> В. Барвінський Секстет для фортепіано, двох скрипок, альту, віолончелі та контрабаса / Барвінський В. *Камерні ансамблі для струнних інструментів та ф-но*. Київ : Музична Україна, 1977. С. 154-218.

<sup>28</sup> Музично-теоретичний аналіз Секстету В. Барвінського подано в праці С. Павлишин [136, с. 35-38].

таборів (1958) В. Барвінський відновив його по пам'яті. Написаний у 1914-1915-му роках з нагоди відкриття нового будинку Товариства твір мав бути створений на теми М. Лисенка, але Барвінський використав у основі варіаційного циклу власну оригінальну тему. Відзначаючи те, що «відразу після Тріо композиторові вдалося піднятися на значно вищій ступінь втілення народно-національного характеру», С. Павлишин зауважує, що «може, певне значення мало тут використання власної теми для варіацій» [136, с. 35].

У першій третині ХХ століття Варіації для секстету В. Барвінського були дуже популярними у галицьких виконавців й нерідко звучали у Львові. Це підтверджує відгук С. Людкевича щодо виконання секстету в концерті з нагоди 30-річчя творчої діяльності композитора. Автор допису відзначив чудову музику і прекрасний ансамбль у складі: Р. Криштальський (перша скрипка), Є. Козулькевич (друга скрипка), Б. Задорожний (альт), П. Пшеничка (віолончель), Н. Горницький (контрабас) та Р. Савицький (фортепіано) [112, с. 582].

У сучасних дослідженнях підкреслюється, що, завдяки варіаційному типу розвитку, В. Барвінський у секстеті «охоплює неймовірно широкий жанровий діапазон українських народних пісень та танців» [65, с. 12]. Це відобразилось у різноманітній і контрастній образно-емоційній палітрі твору. Так, перша варіація, що має функції експозиції, яку розпочинає фортепіано, а потім підхоплює весь склад ансамблю, вирішена у дусі українського романсу. Контрастом до неї є грайлива та вишукана друга варіація «Скерцо», яка вирішена у традиціях європейського інтонування. Із ними контрастує третя варіація «Лірники», в якій імітується гра народних музик і яку «дослідники вважають емоційним центром Секстету» [там само].

Четверта варіація виступає у якості інтермецо в будові циклу, що свідчить про бездоганне відчуття композитором форми та драматургії твору. Лірична, але бадьора й рухлива мелодія, яка отримує значний модуляційний розвиток, сприймається як предикт до наступної варіації «Думка». За визнанням композитора п'яту варіацію він присвятив своїй матері [136, с. 35]. Елегічний настрій створюється за допомогою фактурного «наповнення»: мелодія починається *solo* віолончелі, а потім широко розкривається у всіх інструментів

у поліфонічному русі з частими модуляціями, що додає музиці особливої тремтливості.

Фінал від початку викликає добру посмішку слухачів: він відкривається дотепною імітацією настроювання музикантами інструментів перед грою і весь просякнутий м'яким гумором. Цю варіацію сам композитор визначив як «стилізовану коломийку», вклавши «типову коломийкову формулу у чотиридольний метр, замість дводольного» [136, с. 37]. Жартівливий танцювальний музичний рух подекуди перемежається з ліричними епізодами, які відтіняють і підкреслюють моторику жвавих розділів.

Попри те, що в основі варіацій використана не народна, а власна авторська тема, В. Барвінському вдалося сповна відтворити національний характер музики. Передусім це виявляється у тематизмі твору, де відчутні інтонації початкової теми кантати М. Лисенка «Б'ють пороги», а також лірницькі мотиви, почуті композитором на Гуцульщині, та стилізація коломийки у фіналі. Навіть форма секстету – варіації – за своєю суттю є провідним принципом розвитку народної музики. Таким чином, у Секстеті В. Барвінського за витончено-ліричного мелодизму й майстерного варіаційно-поліфонічного розвитку повною мірою виразились особливості національного музичного мислення. Тракткування інструментальних партій тут вирішено на рівні самостійних голосів у ансамблі за провідної ролі фортепіано, що було характерно для творів романтичної доби.

Прагнення і винахідливість В. Барвінського щодо виявлення національного яскраво демонструє його струнний квартет *g-moll* «Для молоді» (1935)<sup>29</sup>. Твір написано на прохання П. Пшенички – керівника класу камерного ансамблю Вищого музичного інституту у Львові – для поповнення навчального репертуару студентів. Можливо, саме «замовлення» викликало певні тематичні, структурні та фактурні особливості композиції, які відрізняють квартет від інших камерних опусів митця. Незвичними є вже зміст і будова частин у творі: I ч. – *Largo* (тема з трьома варіаціями), II ч. – Скерцо, III ч. –

---

<sup>29</sup> Музично-теоретичний аналіз Квартету В. Барвінського подано в праці С. Павлишин [136, с. 38-40].

невелике *Andante*, IV ч. – Фінал народно-танцювального типу. Аналізуючи цей твір, Р. Мисько-Пасічник відзначає: «Для нього характерні легкість, чіткість думки, прозорість фактури, відчутні зв'язки з фольклорними джерелами. Обмеження виражальних засобів було продиктовано суто практичним призначенням твору <...> Звідси – наближення фактури до хорової (більш звичної для вуха тогочасного молодого покоління), звернення до різних жанрів пісенного фольклору, залучення поліфонічних засобів народного багатоголосся» [124, с. 80-81].

У своїй праці С. Павлишин наголошує, що квартет «має важливе популяризаторське значення, оскільки був написаний на українські народні теми. Лише третю частину, створену раніше для своїх дітей, композитор побудував на власній мелодії» [136, с. 38]. Попри різні тематичні джерела, «матеріал чотиричастинного твору є настільки цілісним, що викликає враження варіаційного перетворення єдиного мелодичного зерна». До варіаційності, як провідного принципу розвитку всього твору додається підголосковість, що «виявляється у найрізноманітніших аспектах – від індивідуалізації голосів, імітаційності до звукозображальної функції» [там само].

Отже, в суто європейському інструментальному жанрі, крім використання народних мелодій, В. Барвінський прагнув знайти такі формотворчі, фактурні й виразні засоби, які б відповідали національному типу мислення та музичній практиці. При тому наближення в деяких епізодах інструментальної фактури до хорової позначилось на трактуванні партії віолончелі як басового супроводу. Однак це не применшує значення цього твору як безпрецедентного зразка саме української музики.

В. Барвінський був одним з перших композиторів, хто став регулярно поповнювати український віолончельний репертуар, створюючи для цього інструменту як мініатюри, так і циклічні форми (зокрема варіації на тему української народної пісні «Ой пила, пила та Лимериха на меду», 1918).

З віолончельних творів з фортепіано<sup>30</sup> увагу привертає «Сюїта»<sup>31</sup> («Українська сюїта», 1927) В. Барвінського, написана для сумісного

<sup>30</sup> Сонату для віолончелі та фортепіано В. Барвінського буде розглянуто в наступному розділі.

виконання з віолончелістом Б. Бережницьким<sup>32</sup>. Видатний львівський музикант був партнером композитора в концертах у Львові (1924-1929), гастрольних турне в Галичині (1923), а також в Києві, Харкові, Одесі, Дніпрі (1928, 1929), у Австрії та Німеччині [81]. Здійснивши у 1928 та 1929 роках дві концертні поїздки у лівобережному регіоні, В. Барвінський був захоплений музичним розвитком на цих територіях, він щиро переймався питаннями цілісності країни і культури, писав про це захоплені звіти у пресі, аж до того, що його стали вважати «прорадянським» композитором, але це не позбавило його в подальшому від звинувачень і засудження.

«Сюїта» складається з чотирьох частин: I ч. – «Заспів», II ч. – «Гумореска», III ч. – «Колискова», IV ч. – «Танець»<sup>33</sup>. За контрастом їх чергування відповідає старовинній сюїті («Алеманда», «Куранта», «Сарабанда», «Жига»), але в основі тематизму покладено українські народні мотиви. Всі теми, крім середньої з фіналу, «взято із збірок українських народних пісень К. Квітки <...> та Ф. Колесси» [136, с. 47]. За емоційністю та образністю Сюїта є типовим зразком авторського стилю, який «проявляється в яскравій національній окресленості образів. Опора на національну стилістику визначає специфіку творів композитора всіх жанрів» [119, с. 127]. Також як і в інших творах композитора фольклорний матеріал в «Сюїті» переосмислюється та узагальнюється.

Хоча у більшості творів В. Барвінського пісенний фольклор прямо не цитується, але у тематизмі кожного добре відчутний український колорит. Цю особливість композиторського стилю ще в 1930-ті роки відзначала Меланія Нижанківська: «Здається, що найбільше український поміж сучасними композиторами – це

---

<sup>31</sup> Барвінський В. Сюїта / Барвінський В. Твори для віолончелі та фортепіано. Київ : Музична Україна, 1974. П. ф-но С. 2-36., п. в-челі С. 2-11.

<sup>32</sup> Бережницький Богдан Теофілович (1887-1965) — український віолончеліст, педагог, концертмейстер оперних театрів у Львові та Відні. Навчався у Львівській консерваторії ГМТ в А. Слядека, у Лейпцигу в Ю. Кленгеля. Працював в оркестрі О. Недбала у Відні (від 1913 р.), у Львівському оперному театрі (від 1918 р.). У 1919-1924 роках — професор Вищого музичного інституту імені М. В. Лисенка (Львів). Від 1928 року — концертмейстер у «Фольксопера» та учасник квартету Г. Готтесмана у Відні [81].

<sup>33</sup>Музично-теоретичний аналіз «Сюїти» В. Барвінського подано в праці С. Павлишин [136, с. 46-48].

Барвінський. Він подає українськість в музиці без дешевих концесій в напрямок публіки і все таки наскрізь зрозуміло для широкого загалу» [цит. за: 126, с. 94]. Така стилізація фольклорних мелодій у поєднанні із сучасними митцю принципами композиції та засобами музичної виразності, впроваджена у творчості В. Барвінським, отримала новий імпульс в українській музиці останньої третини ХХ століття.

У ансамблевих співвідношеннях інструментальних партій в «Сюїті», як в інших камерно-інструментальних творах В. Барвінського, провідну роль відіграє фортепіано. У даному випадку це обумовлено ще й концертним характером твору. Загалом, хоча основне навантаження призначено фортепіано, віолончельна партія у його ансамблях розгорнута і самостійна. Думається, що, крім романтичних традицій, в цьому виявились особливості композиторського мислення, його чуття оркестральності фортепіанної фактури, а також драматургічний розмах творів, основним інструментом у відтворенні якого в ансамблі стає фортепіано.

Фортепіанне Тріо *e-moll*<sup>34</sup> **Нестора Нижанківського** (1893-1940) є раннім камерно-інструментальним твором митця, але вже перше його виконання здобуло дуже схвальну оцінку критиків і прихильність публіки<sup>35</sup>. Цей опус молодого композитора сприймається як частина тріади творів цього жанру С. Людкевича (*fis moll*) та В. Барвінського (*a-moll*), з якими Н. Нижанківський був творчо пов'язаний. Не випадково у його камерно-ансамблевій музиці «досвід композиторів-галичан відбився у досягненні класичної рівноваги між образними сферами й частинами циклічної композиції, у творчому переосмисленні національного музичного матеріалу» [3, с. 101].

Тріо було створено у 1926 році під час навчання Н. Нижанківського в Празькій консерваторії як випускна робота з композиції. Тривалий час в Україні воно не було відомо широкому загалу й не виконувалось через те, що в радянську добу ім'я його автора, як і ба-

<sup>34</sup> Нижанківський Н. Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано [Nestor Nyzhankivski. Trio for violin, cello and piano]. Спілка композиторів Львова. Український музичний інститут Америки, s. a. 47 с., п. скрипки 10 с., п. в-челі 14 с.

<sup>35</sup> Про це докладно в праці Ю. Булки [22, с. 15].

гатьох, хто наважився покинути країну, замовчувалося. Драматичний характер музики обумовлений особистими трагічними подіями в житті Н. Нижанківського<sup>36</sup>. Ліричні та сумні образи тріо суголосні настроям фортепіанних композицій митця празького періоду («Спомин» та цикл «Листи до неї»), але емоційне напруження не виходить за рамки пізньоромантичного стилю.

Твір складається з трьох частин: I ч. – *Allegro con moto, ma non troppo*; II ч. – *Tempo giusto, rubato con dolore*; III ч. – *Allegro con brio*, яке змінюється на *Allegro giocoso non troppo* – і вирізняється стрункою формою, виваженою експресією, ясністю та прозорістю фактури<sup>37</sup>. Попри певну емоційну стриманість, тематизму тріо характерні широта та наспівність за чіткої структури та ясного ансамблевого викладення. Кантиленні теми органічно перетікають у рухливі епізоди, що додає музиці хвилеподібності, однак не порушує цілісності драматургії та камерного характеру твору. Виваженість відчутна і в гармонії, яка, ускладнюючись, не виходить за межі тональності. Виразності музичним образам додають тематичні та інтонаційні запозичення. Драматичність II ч. підкреслена введенням панахидного наспіву «Со духи праведних». Особливого забарвлення та шарму надає мелодиці «гуцульський» стрій: застосування хроматики увиразнює музику, не порушуючи гарного смаку.

Функціональне навантаження інструментів у ансамблі Н. Нижанківського характеризується тим, що за провідної ролі фортепіано, партії струнних не є підлеглими. Цьому, безсумнівно, сприяє застосування діалогічно-підголоскового типу викладення, яке подекуди набуває відверто фугованого характеру (I ч., III ч.) та індивідуалізує кожну партію твору. Відзначена самостійність інструментальних ліній працює на паритет усіх голосів ансамблю та виводить їх на рівень самостійних площин.

Тріо *e-moll* Н. Нижанківського є справжньої перлиною у доробку композитора. Відзначаючи, що в радянському музикознавстві твір

<sup>36</sup> За визнанням самого композитора ці настрої були зумовлені загибеллю батька та втраченою близьких друзів, на їх честь у другій частині тріо він увів панахидний наспів «Со духи праведних» [160, с. 24].

<sup>37</sup> Розгорнутий аналіз Тріо *e-moll* Н. Нижанківського подано у статті В. Андрієвської [3].

майже не згадувався, В. Андрієвська зауважує, що, попри все, – це один «із найбільш яскравих зразків високохудожньої адаптації жанру в українській камерно-інструментальній музиці першої половини ХХ століття» [3, с. 100]. Твір посідає гідне місце у світовій музичній культурі, поряд із шедеврами цього жанру В. Барвінського, В. Косенка, С. Людкевича, Б. Лятошинського.

У доробку **Миколи Колесси** (1903-2004) представлено один із небагатьох в українській музиці Фортепіанний квартет *d-moll* (1930)<sup>38</sup>. Втім, це єдиний камерно-ансамблевий твір композитора, написаний під час його навчання у Празі. Три частини квартету (I ч. – *Allegro risoluto*; II ч. – *Presto*; III ч. – *attacca, Tempo coma sopra*), створеного для скрипки, альту, віолончелі та фортепіано, засновано на експресіоністського типу висловлюванні, наскрізь просякненого українським мелодизмом<sup>39</sup>. У цьому, безсумнівно, виявились традиції, які прищеплював своїм учням празький вчитель М. Колесси Вітезлав Новак, і які яскраво відображені у камерно-інструментальних творах інших його українських учнів В. Барвінського та Н. Нижанківського. У фортепіанному квартеті М. Колесси така інтеграція досягає надзвичайної довершеності.

Вже цьому ранньому твору характерне «органічне поєднання карпатського фольклору з сучасною гармонією, театральними співставленнями і колористичними ефектами» [138, с. 20]. Це ті знакові риси композиторського стилю, які буде розвинуто у подальшій творчості М. Колесси. Прикметним у квартеті є «вплив ще однієї тенденції музики 20-х років – звернення і відродження класичних жанрів і форм» [там само]. У квартеті це принцип монотематизму, що розробляється в інших творах композитора.

Експресивно-схвильований характер I ч., драматично-напружені образи II ч. (скерцо), контрастне співставлення пісенно-танцювальних тем у варіаціях III ч. – все це потребувало застосування відповідних прийомів композиції. Музика Квартету, поряд із фольклорного типу інтонуванням, насичена складними гармонічними нашаруваннями, поліфонізованою фактурою (принцип імітації, фугатні епізоди),

<sup>38</sup> Колесса М. Квартет для фортепіано, скрипки, альту і віолончелі. Київ : Музична Україна, 1973.

<sup>39</sup> Короткий аналіз твору поданий у розвідці О. Паламарчук [138, с. 20-21].

діалогічністю подачі інструментальних партій з їх виділенням як окремих площин. М. Колесса застосовує новий підхід до трактування інструментальної фактури, коли значення кожного з голосів у ансамблі набуває не тільки самостійної ролі, а й сольних якостей. Отже, в цілому у фортепіанному квітеті М. Колесси інструментальні партії виходять на рівень ансамблю солістів.

В. Барвінський, для якого камерно-інструментальна музика була «найшляхотнішою ділянкою музичного вислову», з нагоди першого виконання фортепіанного Квінкету *d-moll* М. Колесси у Львові<sup>40</sup> писав: «Твір цей визначається помітним багатством прегарних і дуже оригінальних тем, зачерпнених немов з народньої душі, нашого гірського гуцульського племені. В самих тих темах, а ще більше в їх переведенню слідне у автора сильно розвинене почуття барви та контрасту, ціхи, якими відзначається саме і гуцульський красвид та нарід. Змінчива, але не примховата, а певна свого ефекту ритміка в парі з винахідливою у барвах гармонікою є дальшими прикметами цього наскрізь відчутого і з великою послідовністю продуманого твору» [цит. за: 124, с. 85].

У післявоєнну добу композиторський стиль М. Колесси спрощується у бік традиціоналізму, в цей час йому вже не характерні пошуки у модерністському напрямі. З цього приводу дослідниця творчості композитора Наталя Самотос відзначає: «У камерному жанрі він створив свої наймодерніші інструментальні опуси під впливом Празького середовища в роки навчання в консерваторії (1924-1931)» [151, с. 419]. І «цей чи не найкращий твір нашого молодого композитора», який «в найбільш цікавий у нього спосіб зафіксує специфічного духа гуцульського фольклору, пущеного крізь фільтр європейського способу музичного вислову» [цит. за: 124, с. 85], на превеликий жаль, виявився єдиним у доробку митця.

В іншому стильовому ракурсі вирішено «Класичне тріо» (1927)<sup>41</sup> **Віктора Косенка** (1896-1938) – визначний камерно-ансамблевий

<sup>40</sup>Вперше квітет був виконаний у 1930 році у Празі студентами консерваторії А. Голечком, Й. Пешкою, Д. Шіянецем, М. Кеком [138, с. 57]. Прем'єра у Львові відбулась у листопаді 1936 року [124, с. 85].

<sup>41</sup> Косенко В. Класичне тріо *D-dur*, тв. 17. Для скрипки, віолончелі та фортепіано / Зібрання

твір першої третини ХХ століття, що й донині залишається одним з найрепертуарніших у вітчизняних виконавців. Тріо створено під час роботи композитора у Житомирі й присвячено пам'яті друга – музикознавця Олександра Тугенхольда. Назва свідчить, що «Класичне тріо», як і переважна частина ансамблевої музики В. Косенка, стилістично прагне до відтворення класичних традицій.

Порівняно з мужньо-героїчними, рахманінівського плану образами віолончельної сонати, музика тріо В. Косенка спирається на героїку бетховенського типу. Можливо, в цьому виразилась його реакція на втрату О. Тугенхольда, який запропонував В. Косенку написати твір у цьому жанрі і брав участь в обговоренні початкових начерків. Але «передчасна смерть друга інспірувала композитора змінити свій первинний задум: було наново переписано Третю частину тріо, яку В. Косенко вирішив у характері жалобного маршу, присвятивши Тріо пам'яті померлого» [104, с. 269].

Відповідно до стилістики, що задекларована у назві твору, конкретизуються його зміст і форма. Зокрема будова тріо цілком відповідає класичним зразкам жанру: I ч. – сонатне *Allegro*, II ч. – Скерцо, III ч. – *Andante sostenuto* (жалобний марш), IV ч. – *Allegro vivo* (сонатне *Allegro*). Застосування класичних принципів не завадило при тому включенню до образної сфери твору національних жанрово-побутових елементів. Зокрема у тематизмі II ч. та IV ч. спостерігається опрацювання українських танцювальних мелодій. Викладення інструментальної фактури засновано на принципі автономного розвитку кожної партії. Це виявилось у значній поліфонізації ансамблю, зокрема використанні імітації, канону, підголосково-поліфонічного викладення тощо. Унаслідок цього рух інструментальних голосів розгортається у самостійних площинах, утворюючи складну поліфактурну ансамблеву тканину.

Підсумовуючи значення цього твору для розвитку української камерно-інструментальної музики, А. Кравченко зазначає: «Безумовно, ідея створення “Класичного тріо” народилася в процесі твор-

---

творів в десяти томах. Київ : Музична Україна, 1971. Т. IV Камерно-інструментальні твори. С. 9-107.

чої співпраці з житомирськими музикантами <...> цей натхненний твір став своєрідною музичною пам'яткою не лише про житомирський інструментальний колектив, з яким молодий автор працював кілька років, а й про кращі досягнення композитора раннього періоду його творчості» [104, с. 269].

З великих ансамблевих жанрів українські композитори розробляли також фортепіанні квінтет та секстет. Одним із перших творів такого масштабу був квінтет **Володимира Сокальського** (1863-1919), створений у 1896 році. У 1920-х роках до цього жанру зверталися **Микола Коляда** (1907-1935) та **Михайло Скорульський** (1887-1950). Нині складно сповна визначити художню підність цих композицій: квінтет В. Сокальського загублено, а «Скерцо» М. Коляди та одночастинний Перший квінтет М. Скорульського дотепер не надруковані. Однак, акцентуючи національний зміст квінтету М. Скорульського, дослідник українського камерно-інструментального мистецтва А. Калениченко у цілому надав твору позитивну оцінку. Щодо «Скерцо» та інших ансамблевих композицій М. Коляди дослідник відзначив їх великий вплив «на формування музичних стилів інших <...> українських авторів» [70, с. 273]. Загалом у окреслений період помітну роль у становленні камерно-ансамблевих жанрів відігравали твори менших форм. Серед них, наприклад, Варіації для струнного квартету (1915) **Петра Глушкова** (1889-1966) та Варіації для того ж складу (1911) **Леоніда Лісовського** (1866-1934), «Ноктюрн» для арфи, гобою, двох альтів, віолончелі (1913) **Миколи Рославця** (1881-1944) чи вище зазначений «Ноктюрн» для фортепіанного тріо (1905, 1911) **Станіслава Людкевича** тощо.

Стильову еволюцію та художні пошуки першої половини ХХ століття яскраво віддзеркалює камерно-ансамблева творчість **Бориса Лятошинського** (1895-1968). Новаторським підходом відрізняється вже один із ранніх його творів – струнний «Юнацький» квартет *c-moll* (1913). Конфліктно-драматична образність цього твору була нав'язана враженнями від війни та реакції. Ці образи втілені у не типовому тричастинному циклі з повільним фіналом. Новим тут є застосування у фіналі принципів сонатності, вирішеному як

трагічна кульмінація циклу. Слід відзначити й національно забарвлену інтонаційну складову: розробка фольклорного мелосу в 1940-х роках стала тематичним стрижнем камерно-ансамблевих творів Б. Лятошинського (Друге фортепіанне тріо, Фортепіанний квінтет, Четвертий струнний квартет).

У контексті цієї праці в «Юнацькому» квартеті привертає інтерес трактування інструментальної фактури. Навіть у ранньому періоді творчості композитор прагнув подолати образно-функціональну обмеженість, історично затверджену за певними інструментами. Зокрема за віолончеллю, якій ще на початку століття в багатьох творах доручали супроводжуючу функцію басової підтримки. Отже, у головній темі фіналу (*Adagio*) квартету Б. Лятошинського витриманий квінтовий органний пункт у віолончелі, імітуючи басову основу лірницьких або волинкових награвів, є не тільки акомпанементом, він працює на створення відповідного музичного образу та емоційного стану.

Але таке трактування віолончелі спостерігається не у всьому творі. У цілому інструментальні голоси витримані ще в облігатному характері, що проявляється у провідній ролі скрипки та гармонічній підтримці інших інструментів, однотипному мелодичному русі усіх партій та ін. Можливо через недостатню розробку ансамблевої фактури та відчутну несаможиттєвість інструментальних партій, цей твір не був включений композитором до списку своїх *opis*'ів.

У класичних традиціях витримано Перший струнний квартет *d-moll op. 1 (1915)*<sup>42</sup>, написаний під час навчання Б. Лятошинського у Р. Глієра. Музичні образи цього твору презентовані у характерній для композитора жанрово-епічній сфері, що структурована у класичній чотиричастинній сонатно-симфонічній будові. За тематизмом та композиційним розвитком квартет продовжує традиції музики О. Бородіна, О. Глазунова, Р. Глієра. Проте відчутні деякі інтонаційні обороти й українського мелодизму [69, с. 260].

---

<sup>42</sup> Лятошинський Б. Квартети для двох скрипок, альту і віолончелі № 1-4 / Повне зібр. тв. У 24 т. / Підгот. до др. М. Ф. Старицький. Київ : Музична Україна, 1989. Т. 6. Камерно-інструментальні твори. 319 с.

Майстерність музичного письма та інструментальної фактури, що відрізняють твір Б. Лятошинського, надали привід критикам радянської доби зазначити, що Першій квартет визначив «єдино вірний шлях розвитку жанру, який характеризується поєднанням у музиці яскравої художньої образності змісту, ясності і дохідливості форми з високим професіоналізмом <...> Саме по цьому шляху, зрештою, пішов розвиток камерного інструментального ансамблю на Україні після Великої Жовтневої революції» [17, с. 6].

У 1920-ті роки в камерно-інструментальній творчості композитора викристалізувався індивідуальний стиль, відбулось опанування жанрової і формотворчої сфер, напрацювання власної палітри виразних засобів. Камерно-ансамблеві твори Б. Лятошинського цього десятиліття відрізняє новітній підхід: тут знайшли вираження скрябінівський досвід та експресіоністська виразність. Показовим у цьому плані є Другий квартет (1922), а з інших ансамблів – Перше фортепіанне тріо (1922, 1925), Соната для скрипки (1926), Третій струнний квартет (1928), що завершує період експресіоністичних інтенцій композитора.

Другий струнний квартет Б. Лятошинського написаний у традиційній класичній формі, однак у ньому широко застосовано поліфонічні прийоми й незвичні гармонічні забарвлення. Характеризуючи твір, дослідниця квартетної творчості композитора Д. Чистякова відзначає: «Другий квартет, завдяки опорі на лінеарність письма, набуває особливої якості дисонансної жорсткості, а його фактура в горизонтальному вимірі позбувається якостей вільного мелодичного розгортання. Головним формотворчим чинником стають мотиви та “фактурні осередки”» [179, с. 61]. Твір вважається як етапний в еволюції композитора, оскільки «переключає жанрово-родовий нахил стилю автора від драматизованої епіки до чистої прозорої лірики» [там само].

Драматургія образно-емоційної сфери квартету заснована на класичному принципі контрасту: інтенсивний розвиток у I ч. змінюється споглядальним характером II ч., своєю чергою цьому протиставлені героїчні, схвильовано-патетичні, але загалом оптимістичні образи фіналу (III ч.). Характерні гармонічній мові ще Першого

тріо «багатотерцові вертикалі» визначились тут у септакорді, що отримав назву «тоніка Лятошинського». Сполучаючи у собі мажорний і мінорний тризвуки, цей септакорд у подальших творах митця «виконує виразно тонічну функцію» [175, с. 107].

Певною мірою у формі і музичній образності Другого квартету відбилися масштаб і настрої тих творів, які оточували його появу: за три роки до квартету була написана Перша симфонія (1919), в один рік з ним – Перше фортепіанне тріо, а три роки поспіль з'являється скрипкова соната і допрацьовується тріо (1925). У цих творах композитор «відпрацьовує засоби побудови й розвитку сонатної форми, яка в його трактуванні набуває індивідуальних рис», в результаті було «знайдено ідеальне співвідношення симфонічної ідеї <...> та камерності як корінної атрибутції квартетного жанру», які не протиставляються одне одному, а «співіснують у рамках єдиного, майстерно оформленого фактурно-структурного комплексу» [179, с. 61].

Поряд з притаманним Б. Лятошинському тяжінням до монументальності та драматизації змісту, на образності твору позначився і дух часу, що виявився у романтично-піднесених, революційно-героїчних настроях. Таке композиційне й концептуальне рішення сприяло відчуттю в музиці Другого квартету «утвердження близької новому слухачеві суворой мужньої героїки» [17, с. 15]. Відзначаючи, що «велика гармонічна, поліфонічна, фактурна і темброва винахідливість, яку виявив у своєму другому квартеті Б. Лятошинський, сприяла популярності цього ансамблю», дослідниця української камерно-ансамблевої музики І. Боровик зауважувала, що ці риси були «менш характерними <...> для інших творів Б. Лятошинського, написаних ним у 20-ті роки» [там само].

Таким складнішим за музичною мовою й тому «менш доступним широкому слухачеві» був Третій струнний квартет Б. Лятошинського. Створений у 1928 році – на межі переходу до застосування нового мистецького методу «соцреалізму» – він став ніби заключним твором української камерно-ансамблевої музики 1920-х років. У цьому квартеті композитор досягнув вершини експресивності й психологічної глибини образів, вираженої через нові формотворчі принципи.

Він уникає сонатності, застосовуючи тут сюїтний принцип зіставлення тематизму. Квартет складається з п'яти невеличких частин – *Preludio, Nocturno, Scherzo, Intermezzo, Postludio*, в яких не розробка тем, а поступове викладення матеріалу підносить сюїту на рівень провідного композиційного прийому. За такого тематичного розвитку для досягнення належної експресивності Б. Лятошинський ускладнює гармонію і фактуру, щоб зробило твір надскладним для виконання та сприйняття.

Втім, Третій квартет Б. Лятошинського – це один з перших українських творів, де сюїтність набула якості національного принципу формотворення. Як бачимо, застосування композитором простішої, порівняно із сонатним *Allegro*, сюїтної форми не стало для композитора приводом для спрощення інтонування чи гармонічної мови. Єдність емоційного начала у стилістичному плані досягається тут саме «шляхом ускладнення вертикалі, що сприяє створенню гостроекспресивних образів» [70, с. 268]. Таким чином, три струнних квартети Б. Лятошинського 1910-1920-х років є прикладом еволюції композиторського стилю в галузі експресивного інтонування, гармонічної мови й формотворення, разом із прагненням втілення в музиці національного контенту.

Інструментальна фактура квартетних творів Б. Лятошинського цього періоду досягає рівня розвитку кожного з голосів (у т. ч. віолончелі) як самостійних площин, які за своєю складністю дорівнюють сольним партіям. Такий підхід щодо трактування інструментальних партій буде застосований і у наступних ансамблевих композиціях митця. Крім власної еволюції композиторського письма Б. Лятошинського, це свідчить про набуття українським камерно-інструментальним мистецтвом художнього еталону світового рівня.

З фортепіанного ансамблевого доробку Б. Лятошинського привертає увагу один з ранніх творів – «Юнацький» квартет *d-moll* для скрипки, альту, віолончелі і фортепіано (1913)<sup>43</sup>. У фортепіанному квартеті композитора втілено романтичні бентежні образи,

<sup>43</sup> Лятошинський Б. Юнацький квартет *d-moll* (1913) для скрипки, альту, віолончелі і фортепіано / Повне збір. тв. у 24 т. Київ : Музична Україна, 1988. Т. 5. Ч. 1. Камерні ансамблі. С. 157-238.

дещо подібні до етюдів Ф. Шопена і О. Скребіна й співзвучні з патетико-драматичними настроями доби. Образна сфера твору формується шляхом симфонізації музичного матеріалу, що стає тут одним з головних чинників драматургічного розвитку і в подальшому буде застосований митцем у багатьох творах.

Симфонічність мислення виявилася у запровадженні сонатної форми або її елементів у всіх частинах квартету. Так, I ч. написана у сонатній формі із дзеркальною репризою, II ч. – у складній тричастинній формі з елементами сонатності, III ч. – як поєднання сонатного *allegro* з рондо-сонатою. Застосуванню принципів сонатності у фіналі, безумовно, сприяло його трактування як трагічної кульмінації твору, що відзначалося й у струнному «Юнацькому» квартеті композитора. На відтворення драматичної концепції працюють гостроконфліктний тематизм та динамічність викладення твору. Структурна незавершеність і тональна несталість тематизму квартету, на думку дослідників, проявилися у подальшому в такій стильовій рисі Б. Лятошинського, «як безперервне становлення і оновлення художнього образу впродовж цілого твору» [69, с. 268].

Вершиною камерно-ансамблевої творчості раннього періоду Б. Лятошинського вважаємо Фортепіанне тріо № 1 (1922, 1925)<sup>44</sup>. В ньому усталився індивідуальний стиль композитора, який відрізняється наскрізним розвитком, концентрованістю викладення тематизму, імпровізаційністю будови, сучасною інтонаційністю та гармонічною мовою, що навіть через століття не втратило актуальності. Для передачі експресивної образності Першого фортепіанного тріо композитор застосовує відповідні виразні засоби: хроматизацію та «надламаний» тематизм, складні гармонічні нашарування, політональність та атоналізм, ритмічну свободу, імпровізаційність висловлювання тощо.

Основною ідеєю тріо, як і скрипкової сонати Б. Лятошинського, що створювалася в той же період, є перемога позитиву в протистоянні із супротивними силами. Зміст музики обумовив застосування

---

<sup>44</sup> Лятошинський Б. Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано № 1 / Лятошинський Б. Повне збір. тв. у 24 т. / Підгот. до друку Є. Ф. Станкович. Київ : Музична Україна, 1988. Т. 5. Ч. 2. Камерні ансамблі. С. 13-72.

конфліктно-драматичного типу розвитку, що своєю чергою було реалізовано через симфонізацію та значну концентрацію музичного матеріалу. В музиці тріо це безпосередньо виявилось у переважанні розробковості викладення, наскрізному розвитку та переінтонуванні тематизму, насиченні фактури тематичними елементами тощо.

Камерно-інструментальна творчість Б. Лятошинського віддзеркалює стильові полюси української музики першої третини і середини століття. Так, у 1920-ті роки композитор опрацьовує експресіоністське спрямування, неперевершеними зразками якого є Перше фортепіанне тріо (1922, 1925) та Скрипкова соната (1926). Останнім твором у цьому напрямі став Третій струнний квартет (1928), що загалом підсумовує розвиток камерно-ансамблевої музики в Україні у першій третині ХХ століття. Наступний камерний твір Б. Лятошинського – Друге фортепіанне тріо – з'явилося у 1942 році<sup>45</sup>. За будовою, композиційними принципами, тематизмом та образною сферою твір сповна відповідав вимогам радянської естетики.

Зазначені чинники загалом визначали розвиток вітчизняного камерно-ансамблевого мистецтва середини ХХ століття. Адаже творчість українських митців докорінно трансформується після Першого з'їзду письменників (1932), де єдино прийнятним методом у мистецтві був проголошений соцреалізм. Отже, після 1933-го року головним завданням у сфері камерно-ансамблевої музики стало відпрацювання нових засобів та прийомів, принципів формотворення, образної системи, відповідних до вимог радянської естетики. Період 1930–1941-го років загалом визнається у радянському музикознавстві як час «нових пошуків» [17, с. 38], але в камерній музиці – це час творчої кризи.

Камерно-ансамблеві твори Б. Лятошинського, що з'явилися після понад десятирічної перерви на початку 1940-х років, засвідчують нову якість композиторського мислення. Вони всі просякнуті новою стилістикою: на фольклорному тематизмі («народність» музичного висловлювання) засновані Друге фортепіанне тріо (1942),

---

<sup>45</sup> Лятошинський Б. Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано № 2 / Лятошинський Б. Повне збір. тв. у 24 т. / Підгот. до друку Є. Ф. Станкович. Київ : Музична Україна, 1988. Т. 5. Ч. 2. Камерні ансамблі. С. 73-122.

Четвертий квартет (1943) та Сюїта для струнного квартету на українські народні теми (1944). Щасливим поєднанням нової образної сфери з експресіоністськими засобами музичного висловлювання вирізняється «Український» фортепіанний квінтет (1942, 1945)<sup>46</sup>, який є світовим шедевром камерно-інструментального мистецтва. В контексті дослідження становлять інтерес принципи опрацювання фольклорного матеріалу, застосовані Б. Лятошинським в цьому творі.

До 1930-х років використання народнопісенних джерел в українській камерно-ансамблевій музиці здійснювалося в основному на рівні розробки фольклорного мелосу засобами інструментальної музики. Пісенний образ при цьому поглиблювався, розвивався, співставлявся з іншими, здебільшого також народними темами, але зберігався практично незмінним. Але Б. Лятошинський опрацьовує народні мелодії на інших принципах: звернення до пісенного образу є для нього приводом для реалізації власного задуму. Зазначений принцип «привласнення» фольклорного матеріалу набуде широкого застосування у вітчизняній камерно-ансамблевій творчості 1960-1970-х років (зокрема у творчості Ю. Іщенка).

Перша виконавиця квінтету Ія Царевич визнавала, що «сьогодні його музика сприймається вже поза конкретним часом, бо є не просто ілюстрацією до згаданих подій, адже почуття, втілені в музичних образах твору, – загальнолюдські і так само хвилюють слухача сьогодні, як і 50 років тому» [175, с. 68]. Побудований на інтонаціях українського мелосу твір Лятошинського втілює національну ідею, що сягає узагальнення всесвітнього масштабу. Глобальність і глибина образно-емоційного змісту квінтету позначилися і на структурі, що драматургічно пронизана єдиним формотворчим стрижнем. Поєднання у такий спосіб усіх частин твору та симфонізація інструментального викладення надають камерному опусу Б. Лятошинського масштабів метациклу. Образна трансформація фольклору, що виявилась на рівні світовідчуття і філософських узагальнень в «Українському» квінтеті, уможливила тут піднесення національного до рівня світових шедеврів.

---

<sup>46</sup> Лятошинський Б. Український квінтет. Тв. 42 для двох скрипок, альту, віолончелі і фортепіано / Повне збір. тв. у 24 т. Київ : Музична Україна, 1988. Т. 5. Ч. 1. Камерні ансамблі. С. 5-155.

Стосовно трактування композитором інструментальних партій, то камерно-ансамблева творчість Б. Лятошинського є певним віддзеркаленням еволюції ансамблевих співвідношень у інструментальній ансамблевій музиці першої половини ХХ століття. Так, раннім творам митця (струнний та фортепіанний квартети) притаманне традиційне романтичне викладення ансамблевої фактури і трактування інструментальних партій на рівні паритету всіх голосів за провідної ролі фортепіано. У струнних квартетах 1920-х років партії всіх інструментів, у т. ч. віолончелі, набувають самостійності і постають носіями певних звукових площин. Особливо яскраво це проявилось у першому Тріо Б. Лятошинського, де за лідируючої ролі фортепіано партії струнних не є підлеглими. На паритет усіх голосів працює поліфонізація фактури та індивідуалізація інструментальних ліній, що виводить їх в ансамблі на рівень самостійних звукових площин. Найвищого рівня ансамблева взаємодія сягає у фортепіанному квінтеті Б. Лятошинського, де співвідношення інструментальних голосів постає як ансамбль солістів – провідного принципу камерно-ансамблевої взаємодії в музиці ХХ століття.

## **1.2. Авангард в українській камерно-ансамблевій музиці (за участі віолончелі) першої половини ХХ століття**

В українській камерно-ансамблевій музиці першої третини ХХ століття мали місце інновації та модерністичні впливи авангардного плану, хоч вони і не знайшли потужного втілення у творчості вітчизняних композиторів. Звичайно в цьому виявились особливості національного менталітету та своєрідність історичного розвитку музичного мистецтва в Україні. Про це зауважує у своїх розвідках Майя Ржевська: «Як специфічну рису українського музичного модернізму, відзначимо також доволі незначну питому вагу авангарду як його відгалуження» [146, с. 19]. Аналогічні висновки стосовно творчості галицьких митців робить Олег Рожак: «Українські дослідники музичної культури цього регіону (Р. Стельмащук, О. Козаренко, Л. Кияновська та ін.) одностайно вважають, що музичний експресі-

онізм і додекафонія не мали такої ж популярності серед місцевих композиторів, як сецесія і неофольклоризм» [147, с. 33].

Втім, у 1910-1920-х роках авангардні тенденції отримали певну розробку в Україні у творчості наддніпрянських митців М. Рославця та Б. Яновського, а в 1930-ті роки музичний експресіонізм і додекафонію у галицькому музичному просторі достатньо активно опрацьовували представники польської гілки львівських композиторів – Ю. Коффлер і Т. Маєрський. Названі митці стояли біля витоків атональної музики в Україні й були одними з перших, хто пропонував свої концепції дванадцятитонової системи. Але свого часу вони були затавровані як «буржуазні формалісти» і майже до кінця ХХ століття їх музика була піддана замовчанню чи відверто заборонена для виконання.

Треба відзначити, що впродовж ХХ століття з додекафонії опрацьовувались насамперед сталі західноєвропейські системи, проте все таки існувала прихована пам'ять щодо аналогічних надбань вітчизняних митців. Попри тривале забуття та часову відстань, авангардні експерименти та творчі знахідки українських композиторів, хоча й опосередковано, ставали імпульсом для розвитку модерністичних тенденцій в музиці другої половини ХХ століття. Одним з найяскравіших представників, новації якого надавали значні перспективи для подальшого розвитку, був Микола Рославець. Його найзначнішим відкриттям був винахід оригінальної композиторської техніки синтетакорда, що, без сумніву, є настільки ж революційним й не менш значущим, ніж додекафонна система А. Шенберга.

«Нова система організації звуків» була створена М. Рославцем паралельно й незалежно від творців серійної техніки, навіть передувала їй. Така синхронізація пошуків різних митців свідчить про певні закономірності історичного процесу як у вичерпанні можливостей тональної системи, так і у спробах створення альтернативних звуковисотних систем на початку ХХ століття. Тож атональні композиції цього періоду були реакцією, з одного боку, на невдоволення визначеністю / обмеженістю класичної тональності, а з іншого, – прагненням віднайти нову інтонаційну логіку, яка б відповідала сучас-

ному висловленню у мистецтві. Це прагнення стає все більш очевидним та усвідомленим для наступних поколінь митців. І зміна організації звуковисотної системи, яку здійснювали у своїй творчості українські митці, нововіденці та інші представники музичного авангарду, була об'єктивною і необхідною.

Додекафонія, як система нової будови музичного інтонування, відіграла вирішальну роль у світовій музичній практиці. Впродовж ХХ століття вона зазнала значної еволюції та перетворень (навіть у А. Шенберга в пізній період творчості додекафонія сполучається з тональністю). Її використання в кінці ХХ століття підтверджує масштаб і актуальність тих перспектив, які в ній були закладені від початку, отже, в наш час термін «додекафонія» використовується часто не в розумінні певної конкретної техніки, а в широкому сенсі, позначаючи найрізноманітніші прояви дванадцятитонової організації звуків.

Додекафонія стає міцним підґрунтям композиторської техніки, й практично жодний із сучасних митців не уникнув цієї практики, у результаті чого виникає «серійне» чуття. Це є свідченням як еволюції композиторського слуху, так і виникнення додекафонії як закономірної еволюції тональної системи, що набуває раціонального осмислення. Впровадження раціональних методів композиції, що актуалізуються на початку ХХ століття, у його кінці приводить до інтеграції у творчості інтуїтивного та раціонального. Відтепер композитор не просто «записує» музику, а намагаючись усвідомити принципи її звукової організації, творить це за власними законами. Творчі експерименти і знахідки М. Рославця, його прагнення створити і творити за власною системою звукової організації, були видатним явищем музичної культури свого часу, що надає право вважати його «музичним пророком».

Інновації **Миколи Рославця** (1881-1944) в плані прояву творчих інтенцій, на думку авторки, є особливо цікавими. Його винахід - техніка синтетакорду – нова система музичної композиції постає містком «від ладового мислення пізнього О. Скрябіна до серійності А. Шенберга» [95, с. 257]. З цього приводу О. Коменда відзначає, що «на відміну від Скрябіна, який використовував свої комплекси

переважно як акорди, та Шенберга, з його лінеарними серіями-рядами, Рославець дійсно уніфікував горизонталь і вертикаль. Синтетакорд <...> □ мелодична послідовність і гармонічне співзвуччя одночасно. В цьому його синтетизм» [там само]. М. Рославець фактично перший композитор атональних творів у світі, а його новаторський «синтетичний акорд» – це варіант серійної техніки ще до її появи. Адже за своєю суттю синтетичний акорд – це одночасно і акорд, і серія нот. Відмінність між цією системою і серією Шенберга полягає в тому, що М. Рославець не використовував синтетакорд як основу для створення «мелодій» або музичної теми.

Як і багато українських митців початку ХХ століття, будучи вихідцем із демократичних кіл, Микола Рославець тільки в дорослому віці отримав професійну музичну освіту, про що він зазначає у автобіографії, опублікованій в журналі «Сучасна музика» № 5 від 1924 року<sup>47</sup>. Митець повідомляє, що на його захоплення музикою вплинув рідний дядька, в якого хлопець з 7-8 років став навчатися гри на скрипці по слуху. Відтоді скрізь, де він бував, М. Рославець намагався здобути кращу музичну освіту (в Конотопі брав уроки у «весільного» скрипача-єврея, в Курську поступив до музичних класів А. М. Абази). В 1901-му році він їде до Москви і поступає в консерваторію, де по класу композиції навчається у О. Ільїнського та С. Василенка, а по класу скрипки в І. Гржималі. 1912-го року М. Рославець закінчує консерваторію з Великою срібною медаллю і відтоді займається винаходом власної системи організації музики [31, с. 94].

Креативний за натурою композитор гаряче вітав експерименти й новітні підходи до творчості. Незважаючи на конкуренцію, яка звичайно могла виникнути у творця «нової системи організації звуку» з авторами інших систем, він був одним із перших, хто пропагував додекафонну творчість «нововіденців» (А. Берга, А. Веберна та А. Шенберга). Але попри власні інновації та підтримку нових винаходів і концепцій у мистецтві, наприкінці 1920-х років представники із Асоціації пролетарських музикантів (РАПМ) затаврували

---

<sup>47</sup> Зважаючи на тогочасні тенденції викривання «буржуазних елементів», М. Рославець у автобіографічній довідці надав неправдиві відомості про своє походження [149].

М. Рославця як «продукт гниття буржуазного суспільства», що стало причиною вигнання композитора зі столичних музичних кіл<sup>48</sup>.

Свої новації М. Рославець втілював насамперед у камерно-ансамблевій музиці, що була пріоритетною у його творчості (у чому вірогідно виявилась його фахова спеціалізація як скрипаля). У доробку композитора налічується шість скрипкових та дві віолончельні сонати, чотири тріо, п'ять струнних квартетів, квінтет («Ноктюрн»). Багато з творів до нашого часу не дійшло, адже М. Рославець був одним з тих «неугодних», хто повною мірою відчув на собі цькування і тиск нової влади. Втім, «навіть ті небагато творів, що були відомі та популярні за його життя, демонструють видатні досягнення композитора-новатора в галузі музичної мови. Багато з його спадщини навіть у наш час не втратило актуальності, а на початку ХХ століття це були найважливіші новації модернізму, які вже торували шлях до авангарду, що тільки но народжувався» [125, с. 178].

Такою популярною композицією, що і в наш час не втратила актуальності, є квінтет «Ноктюрн» для арфи, гобою, двох альтів та віолончелі<sup>49</sup>. Твір написаний у 1913 році – визначальному в пошуках митцем свого індивідуального стилю. Звичайно, зміни щодо нової якості композиторського стилю характерні й іншим композиціям, що також з'явилися того року (Перша соната для скрипки та фортепіано, Перший струнний квартет, симфонічна поема «В часи молодика», «Три твори» для голосу з фортепіано, цикл романсів «Сумні пейзажі» на слова П. Верлена). Саме в них відбулась кристалізація композиторського стилю, і саме в них М. Рославець вперше повноцінно реалізував свою систему синтетакорду. Безсумнівно, цими якостями позначений і квінтет «Ноктюрн», який майже не згадується дослідниками.

Крім авангардних віянь та основної мети – впровадження новітньої системи організації музичного матеріалу, квінтет (також як і симфонічна поема «В часи Молодика») і за назвою, і за образністю

<sup>48</sup> Звинувачення у «буржуазному формалізмі» примусили композитора виїхати в Ташкент, припинити музичні експерименти, навіть, знищити частину свого листування, теоретичних праць та композиторського доробку [31].

<sup>49</sup> Nicolas Roslavetz. Nocturn. Quintetto pour Harpe, Hautbois, deux Altos et Violoncelle. A Mlle Zinaïde Bogdanovsky. S. a. 21 p.

породжує глибокі асоціації з «Місячним П'єро» та «Просвітленою ніччю» А. Шенберга. Треба згадати, що М. Рославець листувався з Віденським метром з творчих питань та обожнював його як митця. Отже, у його творах закономірно присутні певні схожі риси з композиціями нововіденців, Але, попри все це, музика «Ноктюрну» є абсолютно авторською і відлунює характерні для цього періоду творчості вітчизняного композитора риси новаторства та творчих експериментів, що підтверджує аналіз твору.

В контексті теми дослідження особливий інтерес привертає ансамблевий склад квінтету. Посаднання неоднорідних за тембральними характеристиками інструментів – ансамбль складається зі струнно-смичкових (віолончель, два альти), струнно-щипкових (арфа) та духових (гобой), – є викликом для композитора і певним здивуванням для слухача. Крім тембральної «різношерстності», цей набір демонструє ще й незбалансованість об'єму звучання, оскільки три верхніх голоси – два альти та гобой – мають дещо однакову мензуру, що значно переважає звучання віолончелі, а ще більше – піцикато арфи. А без активного верхнього голосу – скрипки чи флейти, яких нема в квінтеті, – музика звучить глухо і малодинамічно<sup>50</sup>.

Здійснити потужний драматургічний розвиток за такого інструментального балансу – дуже складно, але М. Рославець блискучо упорався з цим завданням. Важливу роль в цьому відіграло те, що, втілюючи нові авангардні принципи і концепції, композитор на відміну від «справжніх» авангардистів не відмежовувався від попередніх набувань. І за використання новітньої гармонії та акордових структур у квінтеті зберігається пізньоромантичний діалогічний тип ансамблевого викладення, який «зчеплює», «цементує» тематизм. Отже, драматургія твору вибудовується як спілкування декількох осіб, що діляться думками, суперечать чи підтримують один одного. Застосований у квінтеті тотально діалогічний принцип, з одного боку, сприяє персоніфікації кожного інструменту, набуттю кожним голо-

---

<sup>50</sup> Хрестоматійним прикладом використання оркестру без скрипок є опера «Утал» Е. Мегюля, написана за замовленням Наполеона Бонапарта, який не витримував звуків верхнього регістру цього інструменту. Через незвичайне, присмеркове звучання твір не був сприйнятий сучасниками.

сом самостійності та своєрідної виразності, а з іншого, – у такий спосіб ансамблева тканина об'єднується в єдине ціле.

Образна виразність і пластичність цієї музики, безсумнівно, передбачають певну програму. Деякою мірою на це натякають альянзи з шенбергівською «Просвітленою ніччю» (1899) для струнного секстету, написаною на вірші Р. Демеля. Музика австрійського композитора подекуди прямо віддзеркалює і структуру, і поетичний текст літературного джерела. М. Рославець, який особисто листувався з А. Шенбергом, міг це врахувати під час написання квінтету. На наявність змісту у творі вітчизняного мистця натякає й присвята цього опусу *M-lle Zinaïde Bogdanovsky*. Звичайно свої творіння композитор присвячував їх виконавцям, але особу, якій адресовано «Ноктюрну», встановити не вдалось.

Не менш цікавими щодо теми дослідження є «Медитація» (1921) та дві віолончельні сонати (відповідно 1921 та 1922 роки), написані у харківський період життя композитора (1921 - 1923). У цей час М. Рославець завідував відділом художнього виховання Наркомпросу УСРР, а також обіймав посади професора й ректора Харківського музичного інституту<sup>51</sup>. Інформація щодо прем'єр та виконавців цих творів у Харкові не збереглася. Можливо, імпульсом для створення віолончельних опусів стало перебування у місті концертуючого віолончеліста Михайла Букиника (1872-1953), також вихідця з України. У 1919-1922 роках цей чудовий музикант мешкав у Харкові, працюючи на посаді професора Харківської консерваторії, а в 1921 році одночасно обіймав посаду декана виконавчого факультету Харківського музично-драматичного інституту<sup>52</sup> [21]. Проте офіційних даних щодо спілкування чи співпраці М. Рославця та М. Букиника у Харкові не виявлено. Імовірно, це пов'язано з тим, що обидва митці незабаром опинились на маргіналі радянської музичної історії<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> За деякими відомостями М. Рославець числився ректором Харківської консерваторії у 1922-1924 роках [173]. Тож наявні невідповідності як у назві закладу, так і в часі перебування композитора у Харкові.

<sup>52</sup> Вірогідно ця назва помилкова, оскільки Харківський музично-драматичний інститут офіційно був утворений в 1924 році у результаті реорганізації Харківської консерваторії.

<sup>53</sup> М. Букиник з 1922 року мешкав у США, ніякої інформації за період його еміграції в РСРС не поширювалось [54, с. 129-130].

У творах М. Рославця початку 1920-х років його «нова система організації музики», що усталилась з 1913 року, досягла своєї повноти. Формування раніших винаходів у струнку та переконливу систему визначило етап творчої зрілості композитора. Крім композицій для віолончелі, це реалізовано в таких «знакових» у доробку митця творах, як вокально-інструментальний цикл на слова Т. Шевченка; П'яти прелюдій для фортепіано (1919 - 1922); струнному квартеті № 3 (1920); двох фортепіанних тріо (№ 2 – 1920, № 3 – 1921); двох сонатах для скрипки та фортепіано (№ 4 – 1920, № 5 – 1923); кількох симфонічних опусах. Форма цих творів доволі вільна й рапсодична, але М. Рославець дуже ретельно її структурує. За загальної економії композиційних засобів та раціональності музичної будови інструментальне викладення в них дуже складне й вимагає блискучої технічної підготовки виконавців. Відзначені особливості музики композитора початку 1920-х років яскраво представлені у його двох віолончельних сонатах, що будуть розглянуті в наступному розділі.

Згадана вище поемно-рапсодійного плану «Медитація» для віолончелі та фортепіано за обсягом та технічною складністю поступається сонатним творам. Загалом у своїх невеликих п'єсах М. Рославець звертається до традиційних жанрів поеми, прелюдії, ноктюрна. Тож «Медитація» – це по суті романтичний «роздум». За формою (складна тричастинна) та настроєм (елегічні крайні частини з бурхливою кульмінацією та скерцозною середньою) ця п'єса сповна відповідає всім канонам жанру. Новими в ній є оригінальна музична мова та специфічна гармонізація (техніка синтетакорду), розроблені М. Рославцем. Увагу привертає й використання у середній частині фугато. Ці знахідки композитор повною мірою реалізує в другій віолончельній сонаті. В цьому ж творі застосування поліфонічної форми працює на створення бентежного, дещо обуреного образу.

Порівняно із ранньою віолончельною п'єсою «Танець білих дів» (1913), музика «Медитації» яскраво демонструє творче і професійне зростання композитора. Тож віолончельні композиції М. Рославця початку 1920-х років віддзеркалюють стильові й жанрові перетворення індивідуальної манери композитора, зважаючи на його добутки

попереднього періоду. Так, порівняно з невеликим обсягом ранніх п'єс чи циклів мініатюр, в ці роки спостерігається переважання великих форм (соната, симфонія, концерт), висвітлюються інструментальна фактура й гармонія, ускладнюється ритмічна організація.

М. Рославець чудово усвідомлював шляхи створення системи організації музичної тканини, альтернативної класичній тональності, що підтверджує думка, висловлена ним в автобіографії: «На весні 1913 р. мені трохи відкрилася та завіса, за якою потім, через шість років напруженої творчої праці (приблизно в 1919 р.) я остаточно знайшов свою індивідуальну техніку, яка дала мені повний простір для вираження моєї художньої особистості» [цит. за: 31, с. 95]. Проте лещата тоталітарної радянської ідеології не дали можливості втілити всі задуми композитора.

Майже до кінця ХХ століття була невідомою камерно-ансамблева творчість іншого наддніпрянського «авангардиста» Бориса Яновського (справжнє прізвище Зігль, 1875-1933). Відомості про життя композитора автори практично всіх довідників черпали з його автобіографії, надрукованої в журналі «Музика», № 5-6 за 1927 рік [194]. Звідти дізнаємося, що з 1876 – по 1910 роки композитор жив у Києві, а з 1918 й до кінця життя – у Харкові. Б. Яновський мав звичайну для більшості українських музикантів того часу освіту: закінчив Київський університет (1903), гри на скрипці навчався у батька, а композиції – у Євгена Риба. Про своє навчання він згадував так: «Навчавсь я у Риба рівно 6 місяців, після чого мій навчитель сказав, що мені вчитись більше нічого і що я можу працювати самостійно» [194, с. 53]. Втім, така музична підготовка дала митцю змогу бути оперним диригентом, викладачем у музичних вишу й композитором<sup>54</sup>. Навіть і в наш час його характеризують як «високопрофесійного композитора з потужним творчим потенціалом» [143, с. 617].

У своїй творчості Б. Яновський перевагу надавав насамперед опері. У цьому жанрі в першу чергу реалізувались його пошуки нових шляхів. У автобіографії митець зізнається, що після написання

---

<sup>54</sup> Б. Яновський мав неабиякі літературні здібності: був музичним критиком і автором лібрето своїх опер.

перших опер («Сорочинський ярмарок» і «Вій») «в моєму художньому розумінні сталася зміна. Я зрозумів, що стара опера віджила своє, що потрібне щось нове, потрібний якийсь особливий ухил» [194, с. 54]. Поштовхом для експериментів стало знайомство з творчістю Метерлінка – «художника, що цілком заперечував старі традиції» [там само]. Відтоді для Б. Яновського в мистецтві «не характер, не почуття, не типи становлять головне зерно, а настрої» [143, с. 618-619].

У 1920-ті роки, незважаючи на данину радянській естетиці (опери «Вибух», «Самійло Кішка», «Земля горить»), композитор зазнав нищівної критики як автор авангардної та модерністської тобто «формалістичної» музики. Так, в тому самому номері, що й автобіографія Б. Яновського, вміщено розгромну статтю А. Лісовського про постановку опери «Вибух». Критик не сприйняв новацій музичної мови, того «не оперного» вокалу, «не класичних» оркестрових засобів й «не сценічних» драматургічних рішень, впроваджених автором у цьому творі. Про явну упередженість аналізу А. Лісовського, однак не спростовуючи його, свідчить ремарка, що «редакція не поділяє всіх тверджень шановного критика <...> але вважає, що дана критика є дуже цікавою і не претендує на повноту, являючись лише начерком» [Музика. 1927. № 5-6. С. 60].

Установки, яким Б. Яновський слідував у опері, переносились ним в площину камерно-інструментальної музики, до якої належать струнний квартет (1924), віолончельна «Арія в стилі XVIII століття» та фортепіанні п'єси і танці. Створена Б. Яновським у 1908 році стилістично вишукана «Арія» хоча і не входила до низки його авангардних опусів, але за характером не задовольняла вимогам пролетарської естетики. Квартет тривалий час не визнавався через авангардний характер та незвичне інтонування цієї музики.

Сьогодні дисонансні трихордові напшарування, «пусті» октавні унісоні і кварто-квінтова акордика струнного квартету Б. Яновського не викликають дискомфорту у слухача, виразно окреслюючи образність твору. Поряд із незвичною гармонією, у квартеті використаний абсолютно тональний тематизм. Форма Квартету Б. Яновського близька до сюїти й засновується на широких, романтичного плану

структурах. Кожна з частин твору: I ч. – «Драматичний епізод», II ч. – «Пісня», III ч. – «Ганець», триває у середньому 11 хвилин. Така розлога будова, з повільним розгортанням і ретельною проробкою музичного тематизму в традиціях російської композиторської школи, дещо суперечить новітній дисонасній гармонізації твору. У всякому разі, саме з 1920-х років в українській музиці спостерігається прагнення до динамізації, концентрації будови, що було більш відповідним духу часу (напр., твори В. Костенка, М. Рославця).

Не менш складною і трагічною була доля митців, які торували шляхи авангардного мистецтва у Галичині. Сьогодні імена цих композиторів, які належали до польського кола музичної культури Львова, відомі всьому світові. Але в 1930-1940-ві роки творчість **Юзефа Коффлера** (1896 – не пізніше 1944) і **Тадеуша Маєрського** (1888-1963) не знаходила підтримки у сучасників. Щодо цього переконливою є думка Р. Стельмащука: «Естетика експресіонізму не стала пріоритетним орієнтиром для українського мистецького мислення, як і нововіденська атональність не пододала констант тонального мислення, проте їхні впливи залишили специфічний відбиток в українській музиці Галичини 1920–30-х років – принаймні на рівні тенденції» [161, с. 139].

Оскільки Ю. Коффлер і Т. Маєрський належали до польської культури, то на історичній батьківщині вони вважаються першими польськими авангардистами, хто опановував додекафонну систему. Попри те, що свого часу в середовищі українських митців метод додекафонної композиції не знайшов певної підтримки, погоджуємося з думкою, що не можна нехтувати творчістю цих митців, яка є складником української музики. Незаперечно й те, що «додекафонія була одним із центральних символів того часу і очевидний факт її впливу на галицький музичний модернізм неможливо проігнорувати» [147, с. 41].

Порівняно з наддніпрянськими митцями, які експериментли з новітніми техніками та інтонуванням, не маючи певних визнаних взірців, творчість львівських авангардистів спиралась на вже сталу й розроблену в 1930-ті роки систему А. Шенберга. Певної «академізації»

(хоча й авангардного плану) їх пошукам надавало й листування обох композиторів з австрійським метром<sup>55</sup> [26]. Проте творчість і Ю. Коффлера, і Т. Маєрського за характером та підходами щодо застосування додекафонної техніки індивідуальна й відмінна. Ознакою їх своєрідності Л. Морозова вважає романтизацію творчості, що «притаманна львівським митцям на всіх етапах розвитку культури» й «особливо очевидна в умовах строгої системи» [26]. Зважаючи на доволі ретельне вивчення доробку цих митців, авторка монографії ставить за мету розкрити ті аспекти їх творчості, що безпосередньо стосуються тематики цієї праці.

**Юзеф Коффлер** – композитор єврейського походження, який народився у Стрию, належав до польського середовища, навчався у Відні, у 1924-1939 роках працював у Львові професором Консерваторії Польського музичного товариства, а у першій половині 1940-х років загинув у фашистських концтаборах. Він є автором 37 творів<sup>56</sup>, значне місце серед яких належить камерно-ансамблевим опусам, зокрема серед них Струнний квартет оп. 5 (1925), Струнне тріо оп. 10 (1928), «Мала серенада» для гобоя, кларнета і фагота оп. 16 (1931), Соната для віолончелі (1932), Струнний квартет оп. 20 (1934), «Капричіо» для скрипки і фортепіано (1936), Струнний квартет «Українські ескізи» оп. 27 (1941). З них особливу увагу привертають Тріо для скрипки, альту та віолончелі та струнний квартет «Українські ескізи», які являються рубіжними у творчості композитора.

Струнне тріо *оп. 10*<sup>57</sup> – це твір, який «відкрив період композиторської зрілості Ю. Коффлера; його виконання на фестивалі Товариства Сучасної Музики в Оксфорді 1931 року принесло авторові світову славу» [180, с. 200]. В цьому тріо Ю. Коффлер виходить на «новий рівень», експериментуючи з атональністю не схематично, а вільно, адаптуючи її до своїх художніх потреб та відчуттів, що в цілому надає твору динамізму та виразності. Нове ставлення до дванадцятитонової

<sup>55</sup> Л. Морозова зазначає, що «Коффлер ніколи не зустрічався із Шенбергом, проте називав його своїм вчителем і наслідував його принципи» [26].

<sup>56</sup> Частину творів Ю. Коффлера було втрачено, частина власноруч знищена автором [180, с. 196].

<sup>57</sup> Koffler Yozef. String Trio, Op. 10. Copyright by Universal-Edition. Printed in Austria, 1929. Parte: Violino 8 s., Viola 8 s., Violoncello 8 s.

системи було інспіровано тут естетикою, що «стає важливішою, за технічні прийоми» [32], коли митець позбувся захоплення тільки технічним боком серійності. Дуже цікавим прикладом у цьому зв'язку є не тільки інтонування, а й форма твору, що, порівняно із визначеними нормами, набула в Ю. Коффлера значної свободи.

I ч. тріо має всі ознаки **сонатної форми**. Викладення *головної партії в експозиції* у формі розімкнутого періоду зі скороченим другим реченням створює внутрішній контраст, співставляючи драматичну та ліричну фрази. Низхідний рух мелодії та ритмічна насиченість (синкопи, гостро-пунктирний ритм і тріоль), співставлення динаміки *f* та *pp*, октавні унісони першої фрази активно використовуються в подальшому тематичному розвитку. Лірична фраза з хвилеподібною, широкою за діапазоном (майже дві октави) мелодією є підлеглою, розвиваючись у підголосковому супроводі.

При повторі перше речення варіюється: унісонне звучання драматичного мотиву змінюється на повноцінне триголосся, а супроводжуючи підголоски будуються на розвитку пунктирних і тріольних інтонацій самої теми. Замість ліричного мотиву звучить розгорнутий епізод, який може виконувати функцію сполучного епізоду. Розділ *Meno mosso* (ц. 25) – це *побічна партія*. Експресивна тема широкого дихання, з розгорнутими фразами та хвилеподібним контуром доручена віолончелі. Після проведення (вісім тактів) тема вступає у фазу мотивного розвитку, що підводить до *заключної теми* – варіантного скороченого викладення головної партії.

**Розробка I ч.** написана у формі **триголосної фуги**. В *експозиції фуги* тритактова тема проводиться в партії альту, потім у скрипки, в умовному тоніко-домінантовому співвідношенні<sup>58</sup>. *Інтермедія* – це секвенція, побудована на тріольній інтонації з теми фуги. Трете проведення теми йде у віолончелі, після чого знову звучить інтермедія, яка також побудована на секвенції. Цікаво те, що і сама секвенція має імітаційний характер, а її мотивом є остання фраза теми фуги. У *середній частині фуги* тема звучить тричі: в партії скрипки (*fs*), віолончелі (*es*) та альту (*b*); між її проведеннями також звучать інтер-

<sup>58</sup> Оскільки тріо атональне, то співвідношення визначаються по першому звуку теми – *a-es*.

медії. Перша з них (на два такти) гармонічного складу, як і проведення теми віолончеллю. Друга інтермедія більш розвинута (три такти). Все це є типовим для середніх частин фуг. Третя інтермедія (ц. 70) поєднує середину фуґи та її репризу, проведення якої в трьох голосах вирішено стретно.

**Реприза сонатної форми** (ц. 80) динамічна. Зміни стосуються всіх партій. Особливістю головної партії є потрійне проведення теми у формі висхідної хроматичної секвенції. Мотивом секвенції виступає тільки перший двотакт головної теми, який проводиться канонічно двома голосами (скрипка і віолончель, або скрипка і альт) з імітацією в оберненні, третій голос при цьому розвивається вільно. Наступний за головною партією розвитковий епізод в якості сполучної партії будується на новому матеріалі. В темі побічної партії, яку виконує альт на витриманих звуках віолончелі та флажолетах скрипки, мелодичну лінію збережено. Таке інструментальне викладення додає образу певної крихкості. По-новому звучить і заключний розділ репризи.

**II ч. *trio* (*Andante*)** – *потрійна фуґа*. Її форма незвичайна: в загальній композиції виділяється два розділи, кожний з яких має свою структуру. Перший розділ – це триголосна фуґа на одну тему з експозицією, розвитковою серединою і репризою. В її експозиції витримано умовне тоніко-домінантове співвідношення голосів (*a-es-a*). Матеріалом для теми фуґи стала тема головної партії з I ч. тріо. Під час другого і третього проведення в якості утриманого протискладання виступає ритмічно змінена тема самої фуґи. Після експозиції звучить розвиткового типу *інтермедія-середина* (ц. 15), яка підводить до репризи (ц. 25) – складного стретного чотирикратного проведення теми фуґи (альт–скрипка–віолончель–альт), що вирішено у тоніко-субдомінантових співвідношеннях (*a-d-a-d*).

*Другий розділ фуґи* (ц. 35) має роздільну експозицію, яка будується на стретних проведеннях двох нових тем (друга і третя теми фуґи). Спочатку звучить стрета другої теми у двох голосах, у кінці приєднується третя тема, яка починає нову експозицію зі стретним проведенням третьої теми. У *середньому розділі* також стретно проводяться

обидві теми другого розділу фуги, згодом до них приєднується тема першого розділу. В інтермедії всі голоси розвиваються вільно, а в *репризі* всі три теми фуги звучать у складному контрапункті, об'єднуючи дві частини в єдине ціле.

**III ч. тріо** – *Allegro* – можна визначити як складну тричастинну форму з динамічною репризою: *A – B (Meno mosso) – A1*, де в *A* синтезовано форми фуги і рондо. Початкова фраза теми *Allegro* – це трансформована початкова фраза теми *головної партії* I ч. тріо. Композитор абсолютно вільно поводить з формою: серед загальних особливостей *Allegro* є чергування поліфонічних побудов із гомофонно-гармонічними, «вертикалі» з лінеарністю, поєднання гомофонних методів розвитку з поліфонічними (мотивна розробка, різні види контрапункту, імітація, секвенція). Важливим у створенні музичного образу є ритмічний компонент, який створює відчуття безперервного динамічного, моторного руху.

*Перший розділ фіналу (A)* будується за принципом *фуги*, маючи водночас *риси рондо*: в експозиції основна тема (її можна визначити і як рефрен) проводиться тричі в різних голосах з утриманим протискладанням. Характерним тут є утримання звуковисотності. Проведення теми чергуються з *контрастними інтермедіями-епізодами*. *Середина фуги* (третій епізод), розвитковий за своїм характером, значно розширений за рахунок уведення нового інтонаційного матеріалу і вільної інтонаційної розробки. *Реприза* цікава тим, що у проведеннях теми композитор застосовує техніку вертикально-пересувного та зворотного контрапункту (з т. 66): тема тричі проводиться в «дзеркальному» оберненні з утриманим (крім третього разу) протискладанням (т. 66–96). Четверте проведення дано як в експозиції, але тепер із «дзеркальним» протискладанням.

Розділ *Meno mosso* виконує функцію невеликого ліричного центру *Allegro*. Він наближений до простої тричастинної форми (*a–b–a1*) з додатковою побудовою, що виконує функцію переходу до *репризи Allegro*. Розгорнута спокійна тема (дев'ять тактів) викладається в октавному подвоєнні скрипкою та альтом (перша побудова «a»); середину («b») складає новий тематичний матеріал з канонічним

вступом голосів; у репризній побудові («a1») контрапунктично поєднується тема і матеріал середини. Перехід (одинадцять тактів) є поступовим, по-фразовим «проростанням» основної теми *Allegro*. Репризна частина значно скорочена, а матеріал епізодів подано у зворотному порядку (своєрідний ракохід): між першим та другим проведенням теми-рефрену звучить елемент третього епізоду (розвиткового), а після другого проведення теми – повторюється майже весь другий епізод.

В кінці фіналу в збільшенні звучить тема-рефрен фуги в трьох голосах у октавному подвоєнні. Це завершення утворює тематичну арку між I ч. та III ч., що додає Тріо композиційно-драматургічної єдності. Таке моделювання форми вказує на абсолютне вільне володіння композитором різними музичними структурами та досконале знання інструментальної специфіки.

Відмінним від інших композицій за образністю та інтонаційністю є й струнний квартет «Українські ескізи» *op.* 27<sup>59</sup> Ю. Коффлера, написаний на догоду радянській владі, що з 1939 року ствердилась на західноукраїнських землях<sup>60</sup>. Порівняно з ранішими творами, в яких застосування серійної техніки позбавляло їх фольклорних маркерів, цей опус митця, побудований на мотивах українського мелосу, відкриває новий фольклористичний ракурс у серійній музиці.

Струнний квартет написано як сюїту з шести частин: I ч. – *Allegro moderato*, II ч. – *Andante tranquillo*, III ч. – *Allegro scherzando*, IV ч. – *Allegro moderato*, V ч. – *Largo*, VI ч. – *Allegro*. Темі кожної частини дуже схожі на мелодії українських пісень і танців, зокрема абсолютно впізнаваними є коломийка та козачок, але це вдало стилізовані авторські мелодії, які отримали тут додекафонну «обробку». Інтеграція тональних мелодій з їх «додекафонною» гармонізацією вже застосовувалась композитором: це були фортепіанні варіації *op.* 23 на тему віденського вальсу Й. Штрауса.

<sup>59</sup> Й. Коффлер Українські ескізи для струнного квартету / Ред. І. Белза. Київ : «Мистецтво», 1940. 30 с.

<sup>60</sup> У 1939-1941 роках Ю. Коффлер був проректором Львівської консерваторії та секретарем спілки композиторів.

Розглядаючи стильові розгалуження творчості Ю. Кофлера, М. Голамб відносить цей твір до явищ соціалістичного реалізму. Польський музикознавець робить невтішні висновки, згадуючи дух ранніх композицій митця, особливо «Сорок польських народних пісень»: «По суті, соціальний реалізм Кофлера не приніс жодних нових стилістичних якостей, а лише засвідчив сильні тенденції до регресу, хоча ті й витікали з раннього фольклористичного досвіду» [32]. Щодо функціонального навантаження інструментальних партій, то, оскільки і в поліфонічній, і в додекафонній техніках викладення всіх голосів будується на їх паритеті, то творам Ю. Кофлера характерне рівноцінне партнерство в ансамблі.

Цікавим опусом Ю. Кофлера у сенсі розкриття образності є кантата «Любов» *op.* 14 для голосу, кларнета, альту і віолончелі, створена у 1931 році. Це єдиний твір Ю. Кофлера, для голосу з інструментальним ансамблем, написаний у дванадцятитоновій техніці. На перший погляд, судячи за назвою та подіями, що передували написанню кантати (шлюб композитора), її зміст є абсолютно однозначним. Однак під час докладнішого ознайомлення з твором це враження змінюється, адже це не просто «пісня про кохання»: в якості тексту тут взяті рядки з Першого послання Павла до коринтян. На думку авторки монографії, саме це визначило склад ансамблю. В цьому знаменитому «Гімні любові» (або «Гімн Агапе») описується сутність і переваги істинної любові, яка довготерпляча, милосердна, не задрісна, не горда, не жадає свого, не роздратовується, не мислить зла, співрадіє істині, а не неправді, все покриває, всьому вірить, всього надіється, все переносить і ніколи не кінчається. Апостол Павел протиставляє любові інші духовні дари (мови, знання, пророчтво, віру), стверджуючи, що без любові вони нічого не значать, і у вічності залишаться тільки віра, надія і любов, яка є більшою з них.

Стосовно змісту цього твору в журналі «Оркестра», головним редактором якого Ю. Кофлер був, він писав: «Наша мета ідеалістична. Ми живемо в той час, коли багато людей вважають природним і, можливо, навіть необхідним зневажати ідеалізм, ігнорувати його, висміювати і засуджувати. Це сумний, але дійсний факт: більша

частина нашого покоління є абсолютно матеріалістичною, споживацькою у своїй ментальності та цілях. Це найсерйозніше захворювання нашого часу» [цит. за: 26]. І програма кантати «Любов», і висловлені композитором думки свідчать про філософську глибину й ті особистісні критерії, які митець висував до творчості й до життя.

Образи кантати віддзеркалюють переконання митця у духовній сфері, його прагнення втілити у творі глибоко інтимний, містичний, нематеріальний особистий світ. Щодо стилістики кантати, то Л. Морозова визнає, що «з одного боку, маємо конструктивізм, об'єктивність та строгість форми. З іншого, – відтінки маревних станів, які відображаються у термінах *tranquillo* (тихо), *misterioso* (таємничо), *dolcissimo* (солодко) і *cantabile* (співучо). Основний стан – це споглядання, зосередженість і спокій, але кульмінація одночасно приводить до тихого, шляхетного пафосу» [26].

Отже, у індивідуальному додекафонному стилі Ю. Коффлера серійна техніка інтегрується разом з неокласичними, імпресіоністичними та фольклорними елементами. Такий підхід спростовував твердження про обмеженість дванадцятитонової композиції, розкриваючи нові обрії для майбутніх митців. Відзначається, що «у своїй творчості композитор поєднував два, здавалося б, антагоністичні напрямки – неокласицизм і додекафонію. Це віртуозна, свіжа, гумористична, і в той самий час містична музика, що засновується на польсько-українській традиції, і також має європейський дух» [26]. Вищезазначені чинники, а також різнобічність та стилістична різноманітність творчої спадщини, що відбивають духовний всесвіт Ю. Коффлера, свідчать, що його не можна позиціонувати лише як польського композитора. Належність митця до певної культури необхідно тлумачити значно ширше.

**Тадеуш Маєрський** музичну освіту отримав у Львівській і Лейпцизькій консерваторіях, у 1910-1920-х роках активно концертував як соліст і ансамбліст у Польщі, з 1920 року викладав фортепіано і методику фортепіанної гри, а з 1927 року був професором вищого і концертного курсів у Консерваторії Галицького музичного товариства. У 1930-х роках митець концертував у Польщі та займався

фортепіанною педагогікою і композицією; в 1939–1941 та 1944–1955 роках – викладав загальне фортепіано, а у 1955 році вів клас спеціального фортепіано у Львівській державній консерваторії. В 1920-ті роки Т. Маєрський як композитор досягає творчої зрілості, але знайомство у 1930-ті роки з новаціями атонального інтонування та додекафонної техніки стало поштовхом для поєднання традиційних форм розвитку з елементами додекафонії.

Опрацювання додекафонної техніки у Т. Маєрського відбувалось насамперед у жанрах симфонічної та фортепіанної музики. Але в 1930-ті роки в результаті творчого спілкування та плідної концертної діяльності композитора з чудовим віолончелістом Дезидерієм Данчовським<sup>61</sup> виникло багатьох творів для і за участі віолончелі. В цей період з'явилися Струнне тріо (1932), Сюїта для віолончелі та фортепіано (1934-1936, місце знаходження невідоме), на основі якої згодом була написана віолончельна Соната (1949). У цих творах додекафонна техніка використовується Т. Маєрським, як і у Ю. Коффлера, індивідуально. Системність застосування 12-тонового ряду композитор поєднує з принципами тонального музичного розвитку. Тож комбінаторика інтервальних та мотивно-структурних відношень у нього завжди підпорядковується тематичному задуму та інтонаційно-фактурному розвитку<sup>62</sup>.

З кінця 1940-х років після зарахування Т. Маєрського до списку формалістів на сумнозвісному пленумі Політбюро ЦК ВКП(б) 1948 року [147, с. 34] відбувається спрощення індивідуальної компо-

---

<sup>61</sup> Дезидерій Данчовський (1891-1950) - віолончеліст, навчався у Львівській (в А. Слядека) та Лейпцизькій (в Ю. Кленгеля) консерваторіях. До 1914 року обіймав посаду концертмейстера віолончелей у Лейпцизькій філармонії. Під час Першої світової війни перебував у Києві, Одесі, Таганрозі. З 1918 року жив у Познані, засновник та викладач Познанської консерваторії, грав у оркестрі Познанської опери та Польському квартеті. У 1923–1933 роках жив у США, працював у музичній школі та був концертмейстером віолончелей у симфонічному оркестрі Цинциннаті. З 1932 року у Львові, на посаді професора консерваторії. У 1935 році знов у Познані на посаді професора консерваторії, учасник Польського квартету та концертмейстер Познанської опери. З 1945 року грав у Краківському філармонічному оркестрі. У 1946 році повернувся до Познані на довоєнні посади. Був одружений з сестрою Т. Маєрського Ядвігою, яка під час війни загинула у фашистському концтаборі.

<sup>62</sup> Прикладом «вільного трактування додекафонії є фортепіанні Прелюди Т. Маєрського («Експресії»), в яких автор часто порушує принцип неповторності тонів серії заради її мелодичної виразності» [цит. за: 147, с. 38].

зиторської манери. У створеній 1949 року на основі Сюїти Сонати для віолончелі та фортепіано<sup>63</sup> Т. Маєрський відходить від атональних експериментів на засади експресіонізму, що не позбавляє цей твір сучасності, виразності та емоційної глибини<sup>64</sup>. Вінцем камерно-ансамблевої творчості композитора став фортепіанний квінтет (версія для ф-но і струнних) «Пам'яті М. Карловича»<sup>65</sup> (1953), в якому він повернувся до жанрово-тональних зв'язків. Твір написаний у руслі пізньборомантичних тенденцій як і вся радянська музика того періоду, хоча відчутні й авангардні впливи.

В 1940-1950-ті роки Т. Маєрський залишався майже єдиним композитором у Львові, хто продовжував розвивати камерно-ансамблеву сферу. Це визначалось схильністю композитора до інструментальної музики, особливо до тих жанрів, які надавали виконавцям можливість більшого висловлювання, у т. ч. концертів для соліста з оркестром чи п'єс для окремих інструментів або камерно-ансамблевих творів. Ансамблеві співвідношення в його творах сягають тієї повноти й індивідуалізованості вираження кожного інструменту, що можливе лише за бездоганної композиторської техніки, володіння фактурою та образною пластичністю музики.

Долі і творчість митців українського авангарду першої половини ХХ століття свідчать про непоправні втрати, яке понесла національна культура в роки гонінь та репресій під час боротьби з «формалізмом» та «відщепенцями» за «соціалістичне мистецтво» та «краще майбутнє» в цілому. Резюме Ольги Коменди стосовно творчості М. Рославця сповна відноситься до всіх названих композиторів: «Ті традиційні інертність і шаблонність сприйняття, що властиві пересічній людині і спонукають її до упередженого ставлення стосовно всього незвичного, як правило, призводять до несправедливої вульгарно-тенденційної критики, і свого часу дуже зашкодили належному

---

<sup>63</sup> Маєрський Т. Соната для виолончели и фортепьяно. Москва : Советский композитор, 1959. 27 с. П. в-челі 5 с.

<sup>64</sup> Музично-теоретичний аналіз Сонати для віолончелі та фортепіано Т. Маєрського здійснено у працях Т. Слюсар [155] та М. Менцінського [118, с. 62-68].

<sup>65</sup> Мечислав Карлович (1876-1909) – видатний польський композитор, диригент, скрипаль, музичний критик, завзятий альпініст і фотограф. Під час одного із своїх лижних походів у Татрах загинув від сніжної лавини.

поцінуванню здобутків Рославця, призвівши до багатьох непоправних втрат і, таким чином, до збіднення нашої культури загалом» [92, с. 187].

### 1.3. Віолончельна соната в Україні у контексті стильових зрушень першої третини ХХ століття

Соната для віолончелі та фортепіано займає одне з основних місць у камерно-ансамблевій творчості українських композиторів. Саме в цьому жанрі знайшли яскраве відображення провідні тенденції та протиріччя різних епох, загальна еволюція мистецьких стилів та індивідуальних композиторських технік, перетворення європейських традицій на ґрунті формування національних шкіл, пошуки нових форм та засобів виразності тощо. Розвиток української віолончельної сонати з моменту її виникнення відбувався у рамках європейських класичних традицій. Однак впродовж ХІХ століття була створена лише одна соната для віолончелі І. Лизогуба<sup>66</sup>, опублікована в Україні під редакцією М. Степаненка тільки у 1980 році<sup>67</sup>.

Прикметними ознаками твору є типові для романтизму пісенно-романсові інтонації у поєднанні з класичними циклічними формами та класичною ж виконавською технологією. Таке сполучення класичної і романтичної стилістики було характерно камерно-інструментальним творам ранніх романтиків. Загалом у сонаті І. Лизогуба знайшли яскравого вираження ознаки поширеного в ту добу стилю бідермаєра. Зазначене «включення» у загальноєвропейську стилістику власної образно-емоційної сфери характерно для подальшої сонатної творчості українських композиторів.

Помітного розвитку жанр віолончельної сонати в Україні здобув на початку ХХ століття: у першому десятилітті з'явилась соната Ф. Якименка, на початку 1920-х – дві сонати М. Рославця, далі в цьому десятилітті були написані сонати В. Барвінського, С. Борткевича

<sup>66</sup> Лизогуб І. Соната для віолончелі з фортепіано/ Підгот. до друку, вст. ст. та ред. п. ф-но М. Степаненка, ред. п. в-челі В. Червова. Київ : Музична Україна, 1980. 39 с., п. в-челі 8 с.

<sup>67</sup> Вперше Соната І. Лизогуба була видана в 20-х роках ХІХ століття у Дрездені з майже бетховенською назвою «Соната для фортепіано у супроводі віолончелі», що свідчить про традиції й стилістику жанру облігатної сонати як перехідної до ансамблю рівноправного дуєту [54, с. 198].

(втрачена), В. Косенка, Б. Кудрика (доля невідома), А. Рудницького. Хоча частини цих творів сьогодні немає, однак музична стилістика тих сонат, що залишилися, яскраво презентує художні пріоритети доби їх створення.

Соната *D-dur op. 37* Ф. Якименка<sup>68</sup>, створена у 1906 році, присвячена одному з чудових віолончелістів початку ХХ століття – Овсію Белоусову<sup>69</sup>, який здійснив її прем'єрне виконання разом із автором у Харкові та Москві. В музиці цього твору віддзеркалено імпресіоністичне світобачення митця початку ХХ століття. Соната просякнута формотворчими новаціями, що виявилися у нетиповій тричастинній будові, де, поряд із сонатним *Allegro* I ч., використані Вальс (II ч.) та Тема з варіаціями (фінал)<sup>70</sup>. Це перше звернення до таких форм у жанрі віолончельної сонати, і саме ці частини є найцікавішими у творі. Вальс відрізняється характерною салонною манірністю. Варіації у III ч. схожі на імпресіоністичні відображення: звучання кожної є певною замальовкою, що перегукується з п'єсами типу «Музичних табакерок» чи «Стародавніх казок». Салонний флер Вальсу та імпресіоністичне забарвлення Фіналу вплинули на застосування некласичних виконавських прийомів у віолончелі – різноманітних флажолетів, трелей, штриху *saltato* тощо.

Ансамблеві співвідношення у творі чудово охарактеризував дослідник та виконавець цієї сонати Модест Менцінський: «Матеріал головної теми віолончелі (13-27 т.т.) звучить діалогом у наступному варіантному проведенні партії фортепіано (27-42 т.т.). Композитор змінює попередню фортепіанну фактуру, розподіляючи між інструментами блискучі пасажі <...> Динамізація діалогу між віолончеллю

<sup>68</sup> Akimenko Th. Sonate pour violoncelle et piano. Op. 37. Leipzig- Moscou :P. Jurgenson, s. a. 47 p. Part. V-cello 14 p.

<sup>69</sup> Овсій Белоусов (1881–1945) навчався гри на віолончелі в А. Е. фон Глена в Харкові та в Московській консерваторії. В 1906-1908 роках викладав віолончель у Харківському музичному училищі. Концертував з О. Горовицем, у складі квартету з К. Горським, І. Слатіним (згодом І. Букиником), К. Бринбоком. Виступав у Берліні, Москві, Києві, Одесі, Петрограді. Здійснював прем'єрні виконання, у т.ч. віолончельних сонат Ф. Якименка, М. М'яковського, О. Гречанінова та ін. З 1922 року гастролював у Європі, у 1926 році емігрував у США, з 1930 року викладав у Джульярдській школі в Нью-Йорку.

<sup>70</sup> Музично-теоретичний аналіз Сонати для віолончелі та фортепіано Ф. Якименка здійснено у кваліфікаційній роботі М. Менцінського [118, с. 45-54].

та фортепіано, підсилюється наростанням динаміки – *p*, *mf*, *f*» [118, с. 46-47]. Тобто композитор в цьому творі дотримується романтичних традицій розподілу ансамблевої фактури.

Незвичайна будова віолончельного твору Ф. Якименка дещо схожа з його скрипковою сонатою, написаною роком раніше (*op.* 32, 1905, присвячена Ежену Ізаї). За основу тематизму I ч. скрипкового твору узятий менует, що трансформується в якості головної, першої побічної та другої побічної тем. Крайнім розділам II ч. притаманна «галантність французького рококо, звукозапис імпресіонізму, героїка і млість романтизму» [69, с. 269], середній епізод пронизаний тарантельною моторикою. Несподіваною є образна сфера фіналу скрипкової сонати: у сонатному *allegro* в основі головної теми гопак, а побічної – солдатська пісня. У такому незвичайному трактуванні сонатного циклу явно відчутні неокласичні ознаки.

Особливості відтворення образно-емоційної сфери скрипкової сонати, порівняно з віолончельною, полягають в іронізації образів, певному жарті зі сталими музичними нормами. Цей принцип набув широкого утілення в останній третині століття, зокрема у камерно-ансамблевій музиці він найбільш яскраво виражений у дев'яти «Маленьких партитах» Ю. Іщенка. Музика віолончельної сонати Ф. Якименка, на противагу скрипковій, серйозна, що імовірно пояснюється природою самого інструменту, не схильного до витворення циркових «кульбів». За імпресіоністичним характером, нетиповою будовою та засобами виразності і віолончельну, і скрипкову сонати Ф. Якименка можна визначити як твори неостилістичного плану.

Зважаючи на схожість структурних принципів й на те, що «обидва твори з'явилися того самого року (в «Історії української музики» віолончельна соната датована 1905 роком – О. З.) й об'єднані легкістю композиторського письма та чисто французьким шармом» [69, с. 270], віолончельна й скрипкова сонати Ф. Якименка мисляться разом як диптих. Композиторська техніка обох творів відрізняється високою професійністю, хоча за радянські часи висловлювалась думка, що мистецька вартість віолончельної сонати не становить особливого художнього інтересу. Проте ці оцінні критерії сьогодні, безсумнівно, потребують кореляції.

Віолончельна соната *d-moll op. 10 (1923)*<sup>71</sup> **Віктора Косенка** презентує інше стильове спрямування, ніж твори Ф. Якименка. Твір був написаний під час роботи композитора в Житомирі та присвячений колезі по тріо, віолончелісту-аматорові В. Коломойцеву. Згідно з віяннями часу провідне місце у музичній драматургії твору посідають сповнені піднесеної емоційності та патетики героїчні образи. Їх втіленню не суперечить обрана композитором форма великої романтичної сонати (I ч. – *Moderato, Allegro moderato*, II ч. – *Andante con moto*, III ч. – *Allegro con fuoco*). Музичне висловлювання у ліричній сфері (побічні партії I ч. і III ч., повільна II ч.) вирішено в елегічно-романсовому характері.

Героїко-патетичні настрої сонати відтворюються завдяки типовому «закличному» інтонуванню, гармонічній мові й романтичного типу фактури. Це яскраво виявилось вже у початковій темі віолончелі *solo* I ч. (*Moderato*), яка подана в акордовому викладенні, з нестримним пориванням уперед, угору. Суворо-мужні, вольові інтонації головної теми сонатного *Allegro* відіграють велику роль у драматургії твору: їх інтонуванням просякнута уся I ч., а звучання у коді III ч. завершує розвиток драматично-напружених образів, утворюючи тематичну і смислову арку в будові циклу.

Зі вступом і проведенням теми у фортепіано утворюється постійний діалог між інструментами. Партія віолончелі отримує самостійний мелодичний розвиток, що виступає як другий елемент головної партії, завдяки чому ансамблева фактура набуває поліфонічного викладення. У розробковому епізоді головної партії, де тема звучить водночас в обох інструментів в акордовому викладенні з бурхливим тріольним акомпанементом фортепіано, це фактурне насичення підсилює героїчний характер музики й нестримне поривання уперед. Нашарування тріолей супроводу на дуолі теми – характерний романтичний прийом для створення бентежних, тремтливих образів.

Цікавим «вставним» епізодом у головній партії є скерцозного плану *Allegro mosso*, ансамблева фактура якого має спільні риси з

---

<sup>71</sup>Косенко В. Соната для віолончелі и фортепиано / П. в-челі под ред. Г. И. Пеккера. Клавир. М.- Л.: Госмузиздат, 1950. 51 с., п. в-челі 10 с.

рахманінівським викладенням. Це убачається передусім у низхідному гамоподібному русі октав у нижньому регістрі фортепіано, якому протиставлені «гострі» акорди у середньому. До них згодом приєднуються висхідні ходи віолончелі, що виконуються «дубль» штрихом (*sautille*). Музика цього епізоду у творі В. Косенка відображає вольову рішучість доби. Його включення до головної партії I ч. значно динамізує подальше викладення.

Крім рахманінівських впливів, відчутних у мелодиці, гармонії, образному наповненні твору, у розробці фортепіанної фактури відзначається певна аналогія з брамсівським фортепіанним викладенням (розробка I ч., розвиток тематизму у III ч.). Тож як і у більшості пізньоромантичних зразків, провідна роль у сонаті В. Косенка належить фортепіано. Проте і віолончельна партія має самостійне значення. Зважаючи на загальне стилістичне спрямування твору, її трактування не виходить за межі романтичної інструментальної технології гри та ансамблевого викладення.

Побічна тема – яскравий зразок кантилени рахманінівського плану – подана у тональності *b-moll* (порівняно із головною в *d-moll*). Широка, розспівна мелодія віолончелі звучить на фоні тріольного «баркарольного» супроводу фортепіано, що у цьому випадку передає стан мlosti, невизначеного очікування, сподівання. При проведенні теми фортепіано у віолончелі контрапунктом звучить самостійна мелодична лінія. Цей тип викладення зберігається протягом всього звучання побічної: коли тема знов переходить до віолончелі, у фортепіано спостерігається характерне нашарування гармонічної фактури.

Згідно класичних норм розробка I ч. побудована на зіткненні, виявленні конфлікту між головною та побічною партіями. Цьому розділу сонатної форми за правилами класичної композиції притаманні тематична і тональна нестійкість (часті зміни тональностей, альтерація, хроматизація), гармонічна невизначеність, мелодична й динамічна напруженість. Зазначений розробковий тип розвитку підводить до загальної кульмінації I ч. сонати, яка заснована на контрапунктичному викладенні головної партії. Однак, порівняно з експозицією, у кульмінації розробки тема подана в акордовій фактурі

з октавним акомпанементом, що сягає самих крайніх звуків фортепіано. Її проведення у нижньому регістрі на *ff* набуває суворого хорального звучання й суголосне образам фатуму, неминучості долі.

Наступний епізод *Meno mosso* утворює контраст з темою хорального характеру. Його звучання *p* вирішено як інтермедія. Побудована на інтонаціях другого мотиву головної партії музика *Meno mosso* сприймається як відображення суб'єктивного начала, вираження людського страждання й розгубленості. Звичайно об'єктивізовані негативні сили долі не поступаються своїми позиціями, тож в драматургії твору це виражається через кілька разове чергування хорального епізоду з *Meno mosso*.

Конфлікт між різними елементами головної партії у драматургічному плані вирішується через їх синтез. Поєднання у заключному розділі розробки різноспрямованих за музичним висловлюванням та образним наповненням елементів головної партії логічним образом готує початок репризи. Зазначений принцип поєднання чи суміщення тематичного матеріалу, який застосував В. Косенко у I ч. віолончельної сонати, отримав широке використання у творчості українських композиторів у останній третині XX століття. Приклади тематичного синтезу, що сприяє динамізації форми, містять віолончельні сонати Ю. Іщенка, які проаналізовано в третьому розділі монографії.

Особливості розробки музичного матеріалу I ч. звичайно позначились на зміні характеру тематизму в репризи. Так, образи головної партії тут передані не стільки у героїчному, скільки у бентежному, гнівно-обуреному плані. Це здійснюється за рахунок фортепіанного супроводу, побудованого на інтонаціях другого елемента головної партії. Характер побічної партії не змінюється, однак її проведення у репризи в основній тональності додає музиці визначеності і стійкості.

У репризи цікавим композиційним прийомом є поєднання, одночасне проведення головної (віолончель) та побічної (фортепіано) тем. Принцип тематичного синтезу був зумовлений драматургічною концепцією твору. Як відзначалося вище, за допомогою

цього прийому значно динамізується викладення музичного матеріалу. Логічним виходом, розв'язанням одночасного розвитку двох тем стає *Cadenza* фортепіано, яка вирішена в чисто романтичному дусі – низхідний октавний пасаж із ритмічним напшаруванням тріолей на дуолі, поданий у динамічному наростанні та темповому прискоренні. Наступна кода проводиться віолончеллю на *f* з величним акомпанементом фортепіано. Це апофеоз образів, відтворених у музиці побічної партії. Відлунням її тріумфального звучання в останніх тактах I ч. звучить головна тема, що тут уявляється примарним, мрійливим відінням.

II ч. сонати В. Косенка – *Andante con moto* – має складну тричастинну форму і звучить в тональності *f-moll*, що знаходиться у терцієвому співвідношенні з *d-moll* I ч. Тут спостерігається порушення класичних норм, адже тональність II ч. узгоджується з I ч. не в мажорі, а в мінорі. У цілому тональне співставлення мінорних тональностей *d-moll* та *f-moll* сприяє увиразненню романтично-ліричних настроїв та елегійних образів II ч. Саме такого емоційного наповнення здобуває тема першого розділу: сумна, умиростворена мелодія віолончелі супроводжується «романсовим» акомпанементом фортепіано, утворюючи тип ансамблевої фактури «*solo*-акомпанемент».

У середньому розділі II ч. відбувається зміна тональності (*a-moll*) й пожвавлення мелодичного руху (без темпових змін). Заявлений на початку розділу тип ансамблевої фактури зберігається, але інструментальне викладення поступово набуває поліфонічно-підголоскового характеру. У кульмінації (*Un poco più mosso*) поліфонізація ансамблевої фактури постає у формі діалогу між інструментами, відтвореного засобами імітаційного перегукування. Зважаючи на драматизацію музики у середньому розділі, реприза II ч. значно динамізована. Тема у віолончелі проводиться октавою вище на *ff* з насиченим фактурним супроводом фортепіано. За другим разом вона звучить у початковій теситурі на *p* у подвоєнні з фортепіано. Уведення наприкінці II ч. теми фортепіанного вступу, що на завершенні звучить як останнє зітхання, створює своєрідне обрамлення елегійно-романтичних образів цієї частини.

Зі споглядальним характером II ч. контрастує бурхливий порив III ч. (*Allegro con fuoco*). Цей емоційний стан утворюється завдяки стрімкій, поривчастій темі, що проводиться водночас у обох інструментів з фактурним насиченим акомпанементом фортепіано. Це – перша з трьох побудов першого розділу III ч., що повторюється двічі. У наступній, другій побудові цю тему змінює схвильована патетична мелодія. У канонічному перегукуванні третьої тематичної побудови відчутні інтонації і першої, героїчно-патетичної, і другої, лірично-схвильованої мелодій. Музичне висловлювання здійснюється хвилеподібно – героїчний порив, сягаючи певної висоти, згасає у низхідному русі плавних хроматичних тетраходів. На хвилі кульмінації з'являються інтонації патетичних вигуків першої побудови, що раптово змінюються новим розділом (*Allegro comodo*).

Віолончельна тема *Allegro comodo* вирішена у ліричному характері, в її інтонаційній будові відчутні впливи протяжних пісень. Зважаючи на характер тематизму, ансамблеве співвідношення вирішено у межах *solo*-акомпанемент. Поступово воно змінюється підголосково-поліфонічним типом викладення. У подальшій розробці застосований принцип мотивного розвитку, що надає музичним образам драматизму та знервованості. Під час виходу на кульмінацію виокремлюється і розробляється мотив, інтонаційно споріднений з темою першої побудови. У кульмінації кожний з інструментальних голосів має самостійну лінію розвитку, завдяки чому ансамблеве викладення розшаровується на кілька автономних площин. Зазначений тип ансамблевого мислення відобразився у фортепіанній фактурі, яка у цьому епізоді дещо наближена до брамсівської (Перша віолончельна соната Й. Брамса, II ч., тріо).

Мотив, що розроблявся у кульмінації й сполучав тематичні елементи епізоду *Allegro comodo* і першої побудови, зрештою остаточно перетворюється у тему першої побудови, відзначаючи початок репризи. Однак це не реприза, а лише перехід до неї: темі, що звучить у фортепіано, характерні тональні «блукання», гармонічна нестійкість. Віолончелі доручена самостійна мелодична лінія, до якої згодом вкрапляються мотиви із другої побудови. Повтор музичного

матеріалу в репризі (перший розділ та *Allegro comodo*) подано у варіантному виді, що виражається у змінах тонального плану, динамізації тематичного викладення, відсутності розробкового епізоду з *Allegro comodo* тощо.

Завершує твір розгорнута кода, де на фоні віртуозних пасажів віолончелі звучить маршова тема у фортепіано (на мотивах теми першої побудови III ч.). Після того розробляється мотив другої побудови фіналу, й нарешті з'являється головна тема I ч. Динамічна амплітуда коди розгортається від *pp* до *f*, а тема I ч. відтворюється на *ff*. Як і в кульмінації I ч., у коді III ч. головна тема проводиться одночасно в обох інструментів з бурхливим тріольним акомпанементом фортепіано.

Зазначене викладення тематизму в III ч. віолончельної сонати В. Косенка, що «складається» з окремих мелодичних побудов, а також наявність тематичного контрасту між ними, значний розробковий епізод перед початком репризи є ознаками сюїтно-сонатної форми. В 1940-х роках у вітчизняній камерно-ансамблевій музиці ця структура буде плідно розроблена у творчості Б. Лятошинського, а в останній третині століття – в А. Штогаренка, що надасть їй значення національної форми.

Таким чином, нетипова будова III ч. віолончельної сонати В. Косенка засвідчує своєрідність проявів романтизму в українській камерно-ансамблевій музиці початку ХХ століття. Передусім це було зумовлено найпізнішим часом опрацювання романтичного стилю в Європі, що само по собі викликало певну трансформацію сталих зразків. Крім того, зважаючи на потужні барокові традиції в українській культурі та вагомі національні впливи, логічно виправданим тут є застосування саме сюїтної форми, як основи для фіналу твору. В цьому вбачається «логічний результат розвитку постромантичних тенденцій» (за І. Юдкіним). Адже «звернення до барокових художніх прийомів, від остинатних та політональних зіставлень до використання хореографічних барокових форм або тем-епіграфів («мотто») вмотивовувалося тут безпосередньо успадкованою романтичною традицією, а не потребами авторської рефлексії» [190, с. 106].

Заслуговує на увагу й думка знаного львівського віолончеліста Т. Менцінського, який відзначає у віолончельному творі В. Косенка взаємопроникнення рис класичної сонатності та романтичної поемності. У своїй статті цей автор наголошує, що в період творчості початку 1920-х років композитор більше звертається у формотворенні до поемності, ніж до сонатності, що виражається в емоційній насиченості, імпровізаційності викладу матеріалу в межах класичних форм [120, с. 148]. Отже, будучи найзначнішим послідовником класичних традицій в українському музичному мистецтві першої третини ХХ століття, В. Косенко у своїх камерно-ансамблевих творах запроваджував принципово нові композиційні прийоми і структури, які визначили у подальшому розвиток певних національних традицій.

Не менш значущою в українській камерно-ансамблевій творчості є Соната для віолончелі та фортепіано (1926)<sup>72</sup> **Василя Барвінського**. Відзначається, що «саме твори В. Барвінського для віолончелі стали першими зразками цього жанру в українській музиці, які своєю професійною та мистецькою вартістю піднесли його до європейського рівня» [51, с. 6]. Соната як більшість творів для віолончелі та фортепіано стала результатом творчого спілкування композитора зі знаним львівським віолончелістом Б. Бережницьким. Твір здобув високу оцінку сучасників, зокрема вчителя В. Барвінського в Празькій консерваторії В. Новака, якому був присвячений. Сам автор вважав Сонату однією із найбільш своїх творчих вдач.

Незвичайною є будова твору, що при наявності трьох самостійних частин, становить єдине ціле<sup>73</sup>. Проякнення твору єдиною темою, яка «опосередковано пов'язана з народною пісенністю» та «протягом твору трансформується, кристалізується» [123, с. 62], виявилось у застосуванні принципів сонатності й монотематизму, що поєднують цикл. Стосовно цього С. Павлишин зауважувала: «Три частини циклу вливаються одна в одну без перерви, поєднуючи сонатну циклічність з принципом монотематизму <...>

<sup>72</sup>Барвінський В. Соната для віолончелі та фортепіано / Аплікатура П. Пшенички. Київ : Музична Україна, 1967. 60 с., п. в-чели 16 с.

<sup>73</sup>Музично-теоретичний аналіз Сонати здійснено у праці С. Павлишин [136, с. 44-48] та статті Т. Менцінського [119].

Індивідуальних рис даний прийом набув через національне забарвлення основної теми і всіх похідних від неї. Тут не має лаконічного мотиву, як у Бетховена, а пізніше у Ліста. Головна партія сонатного алєгро має пісенний розмах і кантиленність, притаманні українському фольклору. Тим самим вона відрізняється від піздньоромантичних монотематичних побудов і характером, і структурою» [136, с. 44]. Таке об'єднання всіх частин твору є цементуючим елементом форми й створює перспективи розвитку макроциклічних конструкцій.

I ч. Сонати В. Барвінського – *Allegro moderato* – написана у класичній сонатній формі. Тематичному викладенню сонатного *Allegro* передуює невеликий вступ *Grave*, в якому міститься тематичне зерно всього твору. Музика головної партії відображає мужньо-героїчні образи, побічної – лірико-пісенні. Втім різний емоційний стан обох тем не виключає їх інтонаційної спорідненості. Драматично-схвилювані настрої, що переважають в музиці I ч., об'єктивізують образне начало, однак не применшують зв'язків з народною пісенністю.

Тематичний розвиток сонатного *Allegro* значно «розцвічується» завдяки частим змінам тональностей, примхливості ритмічного малюнка та поліфонічним засобам викладення. Зазначені композиційні прийоми найвиразніше проявляються у розробці: тут розвиток головної партії здійснюється поліфонічно кількома хвилями, що підводять до загальної кульмінації розділу. Реприза сонатного *Allegro* значно динамізується за рахунок стислості тематичного викладення, його тонального підвищення, фактурного насичення. Це відіграє важливу роль у подальшому музичному розвитку, утворюючи контраст з *Adagio molto* – наступним повільним розділом сонати.

У драматургічному плані повільний середній розділ сонати сприймається як ліричний відступ між *Allegro moderato* двох крайніх частин. *Adagio molto* написано у складній тричастинній формі, звичайній для повільних частин. В основі теми першого розділу *Adagio*, що проводиться у фортепіано, покладені інтонування і ритмічна структура вступу. Чотиридольний метр, пунктирний ритм, низхідні ламані хроматичні ходи – це атрибути жалобного маршу. Зі вступом віолончелі маршова тема набуває розспівного характеру, а ансамблева

фактура поліфонізується. Поліфонізація ансамблю яскраво виявлена у середньому розділі *Adagio – Più mosso non troppo*: у віолончелі звучить тема скерцозного характеру, а у фортепіано – підголоскового плану акомпанемент. Найбільш контрапунктично насичений третій, репризний розділ *Adagio*, де фортепіанна та віолончельна теми проводяться одночасно на фоні бурхливого тріольного акомпанементу фортепіано. Як і в першому *Allegro moderato*, вихід на кульмінацію у повільному розділі здійснюється за рахунок поліфонічного розвитку ансамблевої фактури.

Третій розділ – *Allegro moderato* – має також складну тричастинну форму. Крайні його розділи мають теж тричастинну побудову, а повільніший центральний – повторно-варіантну двочастинну. У викладенні й розвитку тематизму тут сильніше, ніж у попередніх частинах відчутний український елемент. Це проявилось передусім в інтонаційній сфері, що заснована на трихордово-квартовій будові мелодики. Поряд з цим, дуже виразно застосовуються характерні народнопісенній творчості ладотональні паралелізми та варіантний тип розвитку. Музиці цього розділу, так само як і першого, притаманні часті зміни тональностей, ритмічна примхливість, поліфонізація ансамблевої фактури.

Заключна частина сонати починається темою віолончелі вальсового характеру, побудованої на інтонаціях українських ліричних пісень. Згідно з тематичним матеріалом ансамблева фактура вирішена як *solo*-акомпанемент. Середина першого розділу *Meno mosso (quasi tempo di valse)*, що звучить у фортепіано, набуває відвертої вальсовості й розробляється прийомами поліфонічного викладення. У ритмічній структурі тематизму використано елементи, характерні українському танцювальному фольклору. Зі вступом віолончелі спостерігається характерне розшарування ансамблевої фактури: кожний голос набуває автономності, утворюючи самостійні лінійні пласти мелодичного розвитку, за рахунок чого поліфонічне викладення насичується та ускладнюється. Повернення першої теми є яскравим прикладом варіантного розвитку: змінюється тональність, фактура, варіюється тематичний матеріал.

У центральному розділі *Meno mosso, cantabile* цікавим прийомом є застосування канону у викладенні теми, схожої на українську народну пісню. Спочатку вона проводиться у віолончелі, а потім – у басовій лінії фортепіано, при повторі інструменти міняються місцями. Поліфонічним розвитком просякнуті всі інші голоси фортепіанної партії. Перехід від *Meno mosso* до репризи третього розділу здійснюється за допомогою характерного каденційного прийому: широкі хвилеподібні пасажі спочатку проводяться у басовій лінії фортепіано, а потім передаються віолончелі. Реприза заключного *Allegro moderato* є варіантним повтором початкового розділу, при якому музичне викладення динамізується. Як і у першому *Allegro moderato* це проявляється у стислості викладення, фактурному насиченні, зростанні емоційного напруження. Логічним завершенням твору є кода – *Meno mosso (piu largo)*. Тема коди проводиться на *ff* у збільшенні, що є також типовим прийомом народного (думного) розгортання матеріалу.

Загалом віолончельна соната В. Барвінського цілком відповідає чудовій характеристиці камерно-інструментальної творчості митця, наданої Р. Мисько-Пасічник: «Його камерно-інструментальні ансамблі вирізняють підкреслена індивідуалізація окремих партій, кантиленність, витончена своєрідність гармонічної мови. Істотною рисою музики Барвінського є колористичність, звукова барвистість, що досягається не лише засобами гармонії, а й вмінням найефективніше використати весь діапазон інструментів. Усі ці прийоми не існують самодостатньо, вони завжди визначені характером задуму твору, його настроєм, органічно узгоджені з чудовим народно-пісенним мелодизмом» [123, с. 62].

Не менш вагомою є й оцінка цього твору Т. Слюсар, яка зазначає: «Соната для віолончелі та фортепіано Василя Барвінського самобутньо переосмислює близькі його творчій особистості напрямки (пізній романтизм, елементи символізму, сецесії, імпресіонізму), поєднує їх з власним розумінням ідеї національного, створює блискучий зразок т. зв. “великої сонати” концертного плану. За складністю концепції і досконалістю втілення твір є одним з кращих надбань камерно-інструментального репертуару української камерної

музики ХХ століття, його поява ознаменувала справжній прорив в історії розвитку жанру в галицькій музичній культурі» [157, с. 8]. Застосовані В. Барвінським у віолончельній сонаті тематизм, що спирається на фольклорне інтонування, варіаційність та імпровізаційність розвитку, поліфонізацію ансамблевої фактури, презентують тип національної композиторської творчості.

У стилістичному різноманітті віолончельної сонатної творчості першої третини ХХ століття, в Україні, поряд з імпресіоністичними, пізньоромантичними, неокласичними та романтично-фольклорними тенденціями, опрацьовувались й авангардні. Вище відзначалось, що через «шкідливі буржуазні впливи» самих митців у радянську добу піддавали цькуванню, а і їх твори тривалому замовчанню. Можливість ознайомлення з ними з'явилась тільки наприкінці ХХ століття. Така доля спіткала дві сонати для віолончелі з фортепіано **Миколи Рославця**, створені в 1921 та 1922 роках у період життя композитора в Харкові – тодішній столиці України.

В музиці цих сонат знайшли втілення результати пошуків «нової організації музики», яку митець здійснював на основі «синтетакорду» – специфічної організації власної додекафонної системи. Інновації інтонаційної основи потягли зміни структури сонатного циклу, що яскраво виявилось у формі обох віолончельних сонат. Так, одночастинна Соната для віолончелі та фортепіано № 1 М. Рославця<sup>74</sup> невелика за обсягом, але дуже насичена емоційно. В основі одночастинної композиції – традиційне сонатне *Allegro*, зміст і концепція якого повністю завершені й самодостатні. Цілісність твору забезпечує динамічний розвиток першої теми *con brio* (головна партія), що робить експозицію сонати надзвичайно активною, бурхливою, при її доволі стислому обсязі. Другий епізод (побічна партія) – *molto espressivo* – відносно спокійний, тема проводиться у фортепіано, їй втворюють репліки віолончелі. Ця тема звучить дещо уповільнено, але інтонаційно вона теж пов'язана з першою, при чому схожість відчувається і в ритмічній організації, яка виступає тут на другому плані, але присутня й далі у кульмінації.

<sup>74</sup> Н. Рославец. Соната для виолончели и фортепиано [N. Roslavetz. Sonata pour Violoncelle et Piano]. Государственное издательство, 1924. 27 с., п в-челі 6 с.

Відносний спокій переривається стрімким злетом віолончелі на кульмінацію (*furioso*), після чого тема звучить у фортепіано – *dolce e poco fantastico*. Кілька спадних хвиль після злетів віолончелі *furioso* проводять до ослаблення напруження звучання та початку розробки – *narrante; con affettazione*. Ця ремарка підкреслює діалогічність викладення, що подекуди є майже наочною імітацією людських взаємин. У розробці розвитку підлягають ті самі елементи першої теми, які покладено в основу тематизму всього твору. Ці однакові тематичні «патерни» у будові сонати композитор використовує в різних контекстах. Так, початковий мотив, схожий на фанфарний заклик, домінує у музиці всієї сонати, і його тематизм, що розвивається і трансформується, відчутний у всіх розділах твору. Присутній він й у розробці, що нагадує своєрідне скерцо.

У цьому творі, що має дуже компактну форму, здобули поєднання експресивність пізнього романтизму й нова раціональна техніка, заснована на синтетичному акорді (гармонічному ладі). Сонату можна вважати еталоном стилю М. Рославця 1920-х років. Різноманітність звучання, а звідси й музичних образів досягається шляхом майстерних варіантних змін тематизму, фактури, виразних засобів та штрихів. Це яскраво проявляється у партії віолончелі, де лінійне викладення тематизму загострює звучання кожного навіть незначного елемента. Так, передача поривчастого руху та інтонацій злету здійснюється за допомогою пасажів на пунктирному ритмі, для врівноваження стрімкості застосовуються пластичні тріольні арабески, а бентежність і тривожність у розробці передаються за допомогою бурхливих арпеджіато та «колючого» спікато.

Композиційні принципи, застосовані в першій сонаті, розвиваються в інших творах композитора цього періоду, зокрема в Сонаті для віолончелі та фортепіано № 2. Це також одночастинний твір, але теми та розділи в ньому подано набагато контрастніше, ширше і масштабніше. Крім того, тут спостерігається більш радикальний, ніж у першій сонаті, підхід до ансамблевої взаємодії. Діалогічність висловлювання віолончелі та фортепіано відбувається за умов деталізованого поліфонічного викладення. Ускладнюється ритмічна

організація твору, що вимагає від виконавців абсолютно вільного технічного володіння інструментами. Розширюючи обрії інструментального висловлювання, композитор експериментує з настільки складними техніками письма, які іноді практично майже неможливо відтворити, що є певним викликом для виконавців. Ці якості роблять віолончельну сонату № 2 М. Рославця однією із самих незвичайних у ХХ столітті. Проте відчуття допустимих меж у технічних експериментах свідчить про його чудове знання інструментів та їх виразних можливостей.

Отже, віолончельні сонати М. Рославця початку 1920-х років віддзеркалюють стильові й жанрові перетворення індивідуальної манери композитора, що стосуються інтонування, інструментальної фактури, гармонії, ритмічної організації та ін. Функціональне навантаження інструментальних партій цих творів засновується на рівноцінному партнерстві в ансамблі, оскільки і в поліфонічній, і в додекафонній техніках викладення всіх голосів будується на їх паритеті. Більше того, через надзвичайну технічну складність інструментальних голосів, кожна з ансамблевих партій дорівнює сольній, що буде розвинуто в камерно-ансамблевій творчості подальшого періоду. Незважаючи на те, що твори М. Рославця майже до кінця ХХ століття не були відомими й не виконувались, звернення до змішаної гармонічної техніки, опрацьованої композитором насамперед у ансамблевих творах за участі віолончелі, певною мірою слугувало підґрунтям для музичних концепцій українських митців у останній третини століття.

\* \* \*

З-поміж інших жанрів української камерно-інструментальної музики за участі віолончелі, в яких застосовувались модерністські підходи до використання технічних і виразних засобів, одним із найпоширеніших був струнний квартет. Яскраві зразки цих творів презентовані у творчості блискучої когорти представників української діаспори – Зиновія Лиська, Романа Придаткевича, Антіна Рудницького, Романа Симовича, Стефанії Туркевич-Лукьянович. В даній праці ці твори не розглядаються, оскільки, по-перше, творчість

цих митців відбувалась в інших умовах й розвивалась за іншою історичною парадигмою, а по-друге, зважаючи на тогочасну ізольованість радянської культури, не була відомою в Україні, а отже, не взаємодіяла і не впливала на розвиток вітчизняного камерно-ансамблевого мистецтва.

Здійснений огляд української камерно-ансамблевої творчості за участі віолончелі першої третини ХХ століття свідчить, що формування композиторського досвіду даного періоду в цих жанрах відіграло значну роль у подальшому розвитку національної композиторської школи. Невипадково цей час М. Ржевська характеризувала «як ключовий для української музики період, подібні до якого є в історії будь-якої національної музичної культури: особливо насиченим з огляду на події, що відбувалися, на ступінь інтенсивності культуротворчих процесів, самого музично-культурного руху» [145, с. 22]. Незважаючи на штучне гальмування потужного розвитку новітніх тенденцій в українській камерно-ансамблевій музиці того часу, згодом це дало плідні паростки в останній третині ХХ століття.

1940-ві роки в українській камерно-ансамблевій музиці стали певним узагальнюючим етапом опанування методу соцреалізму. Для творчості цього десятиліття характерний екстенсивний спосіб розвитку, що проявилось у розширенні тематики та інструментальних складів творів. Позначилось це й на опрацюванні жанрів струнного квартету, фортепіанного тріо, скрипкової сонати, поеми, балади (Ю. Владимиров, Г. Жуковський, О. Коган, І. Польський, Т. Сидоренко-Малюкова, Я. Файнтух, С. Шварц та ін. [71, с. 310]). В той же час спостерігається спад інтересу до музики для віолончелі з фортепіано, серед нечисленних творів жанру, написаних у той період, Соната-балада № 2 І. Белзи, Соната Т. Маєрського (1949), Поема М. Грінберга тощо.

У 1950-ті роки композиторська активність у камерно-інструментальній галузі у цілому знижується. В цей час «академізм жанрово-стильової системи європейської класичної музики», який був прогресивним фактором в українській музиці 1920–1940-х років, згодом «перетворився на консервативне гальмо і призвів до догматичного

панування традиціоналізму» [164, с. 152]. На думку О. Зінкевич, творчі процеси цих років характеризувало те, що «офіційно визнана (та виконувана) музика була відпрацьована добротню, професійно, із суворішим дотриманням апробованих століттями симфонічних регламентів, з оглядкою на жданівські настанови писати “красиву, вишукану музику, що могла б задовольняти художні смаки радянських людей” та охороняти її “від проникнення до неї елементів буржуазного розпаду”» [66, с. 43].

Дотримання мистецьких норм, визначених радянською естетикою, призвело до встановлення певних «стандартів» у музиці, що крайню обмежувало художню творчість. Особливо негативно вплив методу соціалістичного реалізму на тематичне спрямування ансамблевої музики виявився після 1948 року. У цей час «зміст більшості творів конкретизувався в образно-узагальненій або сюжетно-послідовній програмі» [71, с. 310]. Заангажованість мистецтва спричиняла до появи творів «поширеного споживання», що створювались на основі пісенного мелосу й часто викладались за методом примітивної обробки або елементарної гармонізації. Однак наприкінці 1950-х – у 1960-ті роки під час «відлиги» вітчизняні митці отримали можливість ознайомлення зі світовими добутками мистецтва ХХ століття, тож теми трудової патетики, бойового пафосу, образи «радянського» герою, людини «комуністичного майбутнього» у цей час втрачають актуальність.

Таким чином, в еволюції української камерно-інструментальної музики 1900 – початку 1960-х років виокремлюються дві фази розвитку камерно-ансамблевих жанрів: 1) від початку – до 1930-х років; 2) з кінця 1930-х – до середини 1960-х років. У першій фазі ансамблева творчість презентована двома напрямками: 1) з опорою на провідні загальноєвропейські класичні традиції, 2) звернення до національних фольклорних джерел. Авангардні тенденції, які у 1920-х роках запроваджували М. Рославець та Б. Яновський не знайшли підтримки й продовження в мистецтві радянської доби, а десятиліття 1930-х у камерно-ансамблевій музиці загалом стало кризовим.

Творчість другої фази характеризується відображенням у камерно-ансамблевій музиці принципів радянської естетики: революційності,

демократичності, народності тощо. Стилiстичнi процеси, в русi яких в цей час вiдбувався розвиток камерно-ансамблевих жанрiв, характеризувались явним затриманням «пiзньборомантичних явищ, якi, за окремими винятками, проiснували як визначальнi прiоритети до середини 60-х рокiв» [164, с. 79]. У цi десятилiття iнтерес до камерно-ансамблевої музики, як такої, що за своїм змiстом, масштабом i образнiстю не вiдповiдала запитам радянської iдеологiї, значно зменшився, а вiдносно виолончелi майже зовсiм зiйшов нанiвець. Творчий потенцiал та досягнення української композиторської школи перших десятилiть ХХ столiття було реалiзовано лише у останнiй його третинi.

## РОЗДІЛ 2

### УКРАЇНСЬКА КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВА ТВОРЧІСТЬ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ - ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ НЕОСТИЛІСТИКИ

#### 2.1. Неостилістика в українській камерно-ансамблевій музиці

60-90-ті роки ХХ століття характеризувалися у вітчизняній музиці складними стилістичними процесами. Це – час порушення споконвічних традицій, що плекала мистецька естетика радянської доби. Їх наявність передбачала «формування художніх норм, що фіксують в абстрактному виді можливу творчу мету, що суб'єктивно усвідомлюється художником», однак, з іншого боку, це вимагало обґрунтування «застосування тих або інших норм до оцінки фактів, що розглядалися» [191, с. 159]. Припускалося, що «деякі з цих фактів не сповна відповідають нормативним вимогам й представляють собою аномалії, що викликають з боку суспільної думки санкцію, що виступає як “заміна тієї норми, приписання якої залишилося невиконаним”; й, навпаки, “якщо норма завжди дотримується, вона припиняє бути нормою”» [там само]. Дещо в такій ситуації, що «представляла собою аномалію» стосовно канонів попереднього й потребувала «заміни норми», встановленої радянською естетикою, й опинилося вітчизняне мистецтво останньої третини ХХ століття. Для українських композиторів – це час опанування всіма техніками і виразними засобами, напрацьованими у світовій музиці ХХ століття: додекафонією, серіальністю, сонорикою, алеаторикою, застосуванням технічних приладів тощо.

Наслідком вибуху національної свідомості у ці роки була «неофольклорна хвиля», провідними принципами якої стало використання українського мелосу: народнопісенного варіювання чи «думного» розгортання матеріалу на основі їх синтезу із сучасними музичними техніками. Експериментування та апробація новітніх засобів, мистецькі пошуки, спроби реформ здійснювалися перш за все у камерно-інструментальній галузі. Розкриття характерних стильових ознак камерно-ансамблевої творчості (за участі віолончелі)

українських митців 1960-1990-х років та вплив на неї світового спадку ХХ століття не втрачає актуальності й сьогодні.

Провідним мистецьким принципом останньої третини століття стало суміщення, стильовий синтез у музиці, що здійснювався через рецепцію класичних методів організації музичного матеріалу із сучасними (авангардними) засобами виразності. Усвідомлення трансформації та поєднання стилів минулого і сучасності потребувало розв'язання ще одного важливого питання: їх кількісного та якісного співвідношення у музичній творчості. В працях багатьох дослідників, зокрема І. Юдкіна, С. Павлишин та ін. подано різні думки й підходи щодо дослідження і класифікації проблем цього синтезу.

На думку авторки праці, стилістична ситуація і процеси синтезу в українській музичній культурі 60-90-х років ХХ століття найбільш ємно виражає поняття неостилістики. Це суголосно з позицією дослідника мистецьких процесів сучасності І. Юдкіна, який характеризує неостилістику як «перетворення ще наявної традиції, її пристосування до умов сьогодення», в чому «відбувається накладання різних художніх кодів <...>, відтворення минувшини новітнішими засобами» [190, с. 11].

Авангард, кульмінаційним періодом якого у світовій музиці стали 1950-ті повоснні роки, був підготовлений соціальним та культурним розвитком першої половини століття. Модерному мистецтву початку століття було притаманне відчуття відносності, хиткості якісних характеристик буття, які до певного часу були сталими. Це породжувало відчуття того, що світ розпадається, а сама людська особистість є нікчемною, що, своєю чергою, вивільняло людську свідомість від земних законів й будь-яких життєвих принципів. Таке світобачення, з одного боку, створювало умови абсолютно вільного прояву особистості та розкріпачення художньої фантазії. З іншого, – на противагу ренесансному відчуттю абсолютної свободи людини як царя світу, – мало декадансний характер відчуття її залежності від вищих ірраціональних, містичних сил та людської нездатності керувати ними. Ці настрої у мистецтві першої половини ХХ століття, властиві насамперед експресіонізму, в музиці найяскравіше виявилися в розпаді тональності і пошуках нових (атональних) систем організації звуків.

Концепції авангардистів щодо заперечення попереднього досвіду слугували підґрунтям для формування певної мистецької логіки: руйнування видимої форми речей. За їх думкою це було єдиним шляхом пізнання істини, а зображення розпаду – найвищою метою мистецтва. Музичні технології авангарду: серіальна техніка, конкретна музика, алеаторика, сонорика за своєю суттю були відповідні цим ідеям. Кризові умонастрої визначали змістовність авангардного мистецтва, якому було характерне, з одного боку, звернення до містики, слідування інтуїції, а з іншого, – граничний раціоналізм, категорична неприйнятність емоційного начала, що в кінцевому результаті реалізувалось у гротесково-клоунадних образах. Така діаметральна протилежність образної сфери, притаманна естетиці пізнього авангарду, виразилась у гіпертрофованому раціоналізмі, поєднаному водночас зі свободою чуттєвого вираження.

Ця естетика походила від філософії й соціально-політичної та мистецької практики дадаїстів і сюрреалістів початку ХХ століття. В авангардистській теорії розпаду художньої форми було втілено ідею сюрреалістів про вивільнення стихії ірраціонального, як духу зла та смерті, що здатне зруйнувати класичну культуру з її моральними ідеалами. Раціональне виявлялось в інтелектуалізмі, абстрагуванні, схильності до математичних розрахунків, надчуттєвості авангардної музики, що ставало основою структуризації форми. Звідси нігілістичне кредо авангардистського мистецтва – створення з нічого (*creatio ex nihilo*), що базувалося на руйнуванні цілого і подальшій структуризації його часток.

На противагу авангардизму за збереження цілого у період між двома світовими війнами виступив неокласицизм. З'ясування витоків та внутрішніх імпульсів неокласицизму не менш важливо для розуміння стилістичних процесів мистецтва наступного періоду. Запровадження неокласицизму також було викликано необхідністю мовної революції й технічного оновлення музики ХХ століття, що являлось рушійною силою й авангардного мистецтва. Але на противагу авангардистській ідеї брати за основу руйнівні явища, для неокласицизму провідним було упорядкування існуючих речей.

Змістом неокласицизму виступають споконвічні ідеї добра і зла, життя і смерті, божественного устрою світобудови, вічності мистецтва. Звернення митців до класичних зразків на новому етапі було не просто стилізацією, а певним перетворенням та осучасненням старовинних музичних моделей. Завдяки своїй можливості перетворення, певній «незаакадемізованості», неокласицизм єдиний у європейському мистецтві першої половини ХХ століття «протистояв» естетиці експресіонізму та нововіденської школи. Множинна варіативність і свобода розробки / перетворення матеріалу приваблювали багатьох митців, навіть тих, хто не був схильний до неокласицизму.

Музика ХХ століття значно збагачувалась за рахунок принципів використання та видозмінення жанрів і стилістичних моделей попередніх епох, запропонованих неокласизмом. Але тут виникали й спекулятивні моменти. Стосовно формування нових композиційних принципів на основі попереднього досвіду дослідниця стильових тенденцій музики ХХ століття С. Павлишин зауважувала: «Якщо оцінювати 1920-ті роки за тими напрямками, які були наймоднішими і пануючими, <...> то ми побачимо в них пересіви старого, більш або менш поверхове використання традицій і зовнішніх проявів сучасності. Назагал, якщо судити по цих напрямках, це був ретроградний і паразитичний період в мистецтві» [137, с. 87].

Однак з початку 1960-х років у творчості українських композиторів розвиток неостилістичних тенденцій мав певні особливості. Зокрема, неокласицизм у вітчизняній музиці у цей час був презентований переважно необароковою стилістикою, що мало під собою потужні історичні традиції. На думку дослідників, «в Україні, де бароко відіграло вирішальну культуротворчу роль, звернення до необарокової стилістики набуває ще й додаткової художньої продуктивності й особливого історичного сенсу» [188, с. 106]. Опрацювання в Україні необарокових явищ здійснювалось двома шляхами. По-перше, барокова основа розумілася як певна форма втілення музичної думки. При тому викладення барокового матеріалу набувало умовно-історичного характеру, що було характерно вже для української музики 1920-х років і реалізувалось через застосування

картинних, декоративних чи орнаментальних барокових елементів і форм у традиціях романтизму (Б. Лятошинський, В. Косенко).

З іншого боку, бароковий стиль і атрибутика ставали основою для вираження особистих думок, почуттів, вражень, віддзеркалення авторських рефлексій. Таке трактування ставало приводом «для власних рефлексій, вивільнених від обтяження часу», коли «стилістичні алюзії обертаються ілюзією» [188, с. 105]. Вільне поводження з історичним матеріалом було характерне камерно-ансамблевій творчості вітчизняних композиторів останньої третини ХХ століття (В. Зубицький, Ю. Іщенко, М. Кармінський, М. Скорик та ін.). Тож впровадження саме необарокових принципів композиції мало виключну значущість у розвитку української музики.

Поряд з авангардизмом і неокласицизмом, найвпливовішим чинником оновлення мистецтва ХХ століття, став фольклор, який в Україні набув особливої сили вираження. У всі часи народне мистецтво було життєдайною силою для професійного, і практично всі композитори початку століття зверталися до фольклорних джерел. Застосування народнопісенного мелосу та ладів народної музики ставало альтернативою серійній техніці, слугувало основою для нового інтонування. Значну роль в осучасненні музичного висловлення відігравали народні ритми (зокрема, джаз), тембри, манера виконання та ін.

Історично застосуванню фольклорних основ у професійній музиці було характерне згладжування «гострих кутів», тобто уникнення незвичних мелодійних ходів, терпких гармонічних напашурвань, вільної (не метричної) ритмічної організації тощо. Тобто фольклорний матеріал «підлаштовували» під «академічний» вигляд згідно норм європейської класичної музики. В ХХ столітті стан змінився, це було зумовлено тим, «що саме готовність прийняти фольклорні цінності такими, якими вони є, без прикрашання, визначила зрілість музичної професійності. Зокрема, саме боротьба проти тенденцій переробки фольклорного матеріалу з метою прикрашення <...> стала вираженням прагнень композиторів, що мислять прогресивно, до максимально повного засвоєння цього матеріалу, визнання його художньої значимості, а тим самим – до фольклорно-

професійної інтеграції» [191, с. 156]. На цих принципах засноване опрацювання фольклору в сучасності.

Однак використання фольклору в професійному мистецтві часто також було формальним, розрахованим на зовнішній ефект. Таким насамперед було відтворення певного колориту або контрасту, розраховане на вияв національних почуттів. Але для більшості вітчизняних композиторів залучення фольклору диктувалося внутрішніми потребами: народне мистецтво – це та площина, що забезпечує зв'язок із рідними коріннями, через яку виявляються закономірності національного стилю, ментальність митця, а на цих засадах реалізуються його «власні інтереси».

У неофольклорному напрямі реалізувалось можливість трактування фольклору «як основи композиторського мислення і процесу музичного становлення» [137, с. 36]. Як й інші мистецькі явища ХХ століття, неофольклор не був автентичним відтворенням архаїчних або інших пластів народної музики, а став їх синтезом, переробкою в сучасних традиціях. Визнаючи самостійну роль неофольклору, слід відзначити, що, певною мірою, він сформувався через накладення на фольклор неокласичних принципів. У зв'язку із залученням фольклору до професійного мистецтва постає питання щодо його характеристики як певного художнього стилю. Зокрема, включення неофольклору до неостилістичних явищ дещо суперечить первісній сутності поняття: адже сам фольклор за своєю природою не є мистецьким стилем або напрямом.

Можливості втілення фольклору в професійній творчості значно розширились завдяки застосуванню технічних засобів звукозапису. В першу чергу, це сприяло використанню зразків народної музики в їх оригінальному виді. Вмонтований у професійну музику запис – колаж чи накладення, чи інше, – як правило, є зразком автентичного виконання, в якому народне мистецтво відтворено в первісному виді. Сполучення «живого» звуку та аудіозапису сприймається не як синтез або переробка, а як діалог народного і професійного, де народне працює на відтворення певного образу паралельно з професійним. Саме такого характеру набуло уведення Є. Петриченком до «*Requiem-quartet*'у» запису автентичного народного співу Прикарпаття.

У першій половині ХХ століття зазначені стилеві спрямування (авангардизм, неокласицизм, неофольклор) здобули розвитку здебільшого у західноєвропейському мистецтві. Їх залучення чи розробка в українській музиці в цей період були обмежені ідеологічними критеріями «передової» радянської культури з панівним методом соцреалізму. Можливість засвоєння попереднього світового досвіду, вільного вибору тематики й відповідних ним сучасних засобів виразності з'явилися у вітчизняних митців тільки в 1960-ті роки. Порівняно з першою половиною століття, мистецька ситуація у цей час була зовсім іншою, й повторення пройденого західним мистецтвом шляху, було для українських митців і не можливим, і не потрібним. Використання в «чистому» виді опрацьованих стилів і технік у цей період було певним анахронізмом: час їх становлення відбувся, і як новітні явища вони вже вичерпали свій потенціал. Звернення вітчизняних композиторів до світових надбань першої половини ХХ століття, засвоєння ними нової музичної лексики й композиторських технік в останній третині століття закономірно відбувалося на рівні певної їх переробки.

1960-ті роки для української музики стали часом найбільш категоричного експериментування із знов відкритими явищами. У цей час одним з найбільш цікавих музичних об'єднань в Україні стало угруповання молодих митців, які згуртувались навколо Б. Лятошинського. До складу цього неформального об'єднання, що згодом отримало назву «Київський авангард», входили учні Бориса Миколайовича: В. Годзяцький, Л. Грабовський, В. Губа, В. Загорцев, В. Сильвестров, Є. Станкович та ін., у яких з надзвичайною силою проявлялись креативність та експериментальність у творчості.

Але вже мистецтву 1970-х років був характерний рух назустріч: та «розбіжність», що існувала між творчістю композиторів традиційного напрямку та «авангардом», зменшилася через те, що перші почали опановувати модерне інтонування, сучасне гармонічне й поліфонічне викладення, метро-ритмічну організацію тощо, а другі звернулися до синтезу авангардного висловлення із класичною жанровою системою, циклічною будовою, принципами формотворення тощо.

У наступному десятилітті (1970-1980-ті роки) різні мистецькі напрями поєдналися в активному стильовому синтезі, однак певної однорідності не було утворено. Засвоєння нового, його синтез із попереднім класичним досвідом виразилось у явищах полі- та неостилістики, постмодерні, поставангарді та ін. Такий стилістичний синтез був «єдиним виходом» для подальшого розвитку української музики.

Незважаючи на певну «вторинність» і переробку попереднього досвіду, вітчизняним митцям не було характерне сліпе наслідування авангардних зразків і технік світового мистецтва. Притаманна українському музичному мистецтву початку ХХ століття поміркована позиція щодо застосування штучних музичних систем й технічних новинок та яскраво виражена національна мелодична його основа, навіть у найрадикальніших вітчизняних композиторів запобігали захопленню суто технічним боком композиції, експериментуванню ради експериментування, огульному застосуванню механічних чи електронних засобів та ін.

Неостилістичні ознаки у камерно-ансамблевій творчості українських митців проявлялись в опрацюванні класичних поліфонічних, циклічних форм на основі конструювання та розвитку старовинних моделей відповідно до нового строю музичного мислення. Провідним принципом формотворення стала неконфліктна драматургія: відмовлення від сонатності сприяло створенню ефекту декоративності, ілюстративності чи певного незмінного емоційного стану. Такий спосіб композиції виявився можливим в умовах «очужиння» складових старовинної музики у нових стилістичних умовах ХХ століття. В камерно-ансамблевій музиці, як і в інших музичних галузях, нове виражалось у сучасному інтонуванні, формотворенні, ритмічній організації, колористичних знахідках тощо. Характерним було залучення нових технік чи засобів виразності на рівні певних стилістичних суміщень.

Тож творчі пошуки українських композиторів у другій половині ХХ століття ніби концентрували в собі світовий авангардний досвід першої його половини. Це сприяло поширенню новітніх музичних ідей, композиційних технік та сонористичних експеримен-

тів. Розширення колористичних граней творів за рахунок винайдення новітніх виразних можливостей інструментів, незаних раніше й абсолютно особливих засобів музичного відтворення відкривало шляхи українському музичному мистецтву майбутнього.

Огляд неостилістичних процесів у вітчизняному музичному мистецтві 60-90-х років ХХ століття дістає певних узагальнень. Так, складність і суперечливість творчої ситуації епохи, що виявилась у протиріччі між авангардизмом та неокласицизмом початку століття, вже на етапі генезису виявила в них спільні риси, а саме:

- імпульсом для розвитку кожного з цих напрямів стала необхідність перетворення, осучаснення музичної мови;
- в своїй основі і неокласицизм, і додекафонна техніка спиралися на класичні моделі форми творів;
- загальним провідним принципом розвитку для обох стала безконфліктна драматургія.

Резюмуючим явищем подальшого синтезу різноспрямованих мистецьких напрямів стала неостилістика – принцип стильового суміщення, що наприкінці ХХ століття поєднав у собі сталі класичні традиції з авангардистською спрямованістю, створюючи новий звуковий світ. Виповнюючи відродженські функції та виступаючи на противагу кризовим явищам в мистецтві, неостилістика постає одним з чинників збереження художніх цінностей минулого.

## **2.2. Вітчизняне камерно-інструментальне мистецтво за участі віолончелі останньої третини ХХ - початку ХХІ століття: жанрово-стильові виміри**

Українська камерно-інструментальна музика за участі віолончелі останньої третини ХХ століття – це яскравий, насичений та неоднозначний період розвитку як національного музичного мистецтва, так і індивідуальних композиторських стилів, що становили різнобарвну та багатоманітну панораму. 1960-1970-ті роки в українській музиці стали часом щирого зацікавлення у творчості вітчизняних митців, поряд із масштабними симфонічними концепціями,

скромнішими камерними композиціями. На це впливали як зміна естетичних настанов, коли ідеї радянської культури зазнали кризи й на першому плані в мистецтві постала звичайна людина з її почуттями і прагненнями, так і необхідність оновлення виражальної бази і композиторських технік української музики.

У 1960-1970-ті роки українські композитори почали опрацювати музичні техніки і стилі, які у світовому мистецтві впроваджувались у попередній період. Аналізуючи цей процес, А. Загайкевич зауважує: «Відсутність якоїсь певної методики вивчення техніки сучасної композиції на кшталт Драмштадських курсів нової музики, загальна ідеологізація, і, звичайно, містифікація сучасної музики в умовах України 60-х парадоксальним чином сприяла формуванню дуже індивідуального мистецького підходу до цих явищ навіть в колі студентів та випускників Київської консерваторії, зокрема, композиторів “Київського авангарду”, які найбільшою мірою були причетні як до розповсюдження європейської сучасної музики, починаючи з творів нововіденців, так і до мистецького опрацювання “авангардової техніки композиції”» [64, с. 14].

Основоположною галуззю для вирішення цих питань стало українське камерно-інструментальне мистецтво, яке надавало практичні можливості для експериментів. Дослідниця камерно-ансамблевої творчості в Україні Н. Дика констатує, що «камерно-інструментальний ансамбль став наріжним каменем у пошуках нових образно-стильових напрямків виражальності, нових форм взаємодії композиторської та виконавської творчості» [42, с. 15]. Завдяки пошуковому підходу в камерно-ансамблевій музиці від 1960-х років «поняття класичного складу ансамблю нівелюється, створюється концепція вибору інструментів для певної музики, а не написання музики під усталений склад. Саме тому камерна музика стає провідним жанром у музичному мистецтві другої половини ХХ століття, вона також є точкою тяжіння більшості численних звуко-барвових експериментів» [33, с. 192].

Ця ситуація вплинула на зростання композиторського інтересу до віолончелі, яку обумовлювала її здатність бути виразником як глибинних філософських концепцій, так і суб'єктивних людських

переживань. Зазначені якості звучання інструменту приваблювали багатьох митців, які реалізували свої ідеї та відчуття як в невеликих п'єсах для віолончелі, так і в об'ємних концертних полотнах. Так, епохальними творами у розвитку віолончельного мистецтва стали Концерт для віолончелі (1961) В. Кирейка, Концерт-поема (1963) та Камерна симфонія № 4 для віолончелі та струнного оркестру (1994) В. Губаренка, Концерт (1970) Є. Станковича, симфонія «Медитація» для віолончелі та камерного оркестру (1972) В. Сильвестрова, Концерт (1983) М. Скорика, Концерти для віолончелі з оркестром № 1 (1968), № 2 (1982), «Маленька партита» № 2 для віолончелі та камерного оркестру (1986) Ю. Іщенко та ін.

Значне місце в камерно-ансамблевому доробку займає жанр віолончельної сонати, до якої звертались В. Бібік, А. Гайденко, Ю. Іщенко, І. Карабиць, Г. Ляшенко, В. Сечкін, В. Сильвестров, Є. Станкович, А. Штогаренко та ін. Цікавими інструментальними складами вирізняються Соната для віолончелі, фортепіано і ударних (1982) Є. Мілки, де з ударних увійшли трикутник, підвішена тарілка та коробочка; «Поема скорботи» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі та ударних (1993) Є. Станковича; «Зелений квадрат» для скрипки віолончелі, баяна та фортепіано (1993) В. Бібіка; «Сім янголів з сурмами» для віолончелі і баяну (1995) І. Тараненко; «Музика для струнного тріо та кларнета» (1995) О. Яковчука; «Zig-Net-Zag» для кларнета, віолончелі і двох фортепіано (1998) Ю. Гомельської та ін.

Колористичне забарвлення ансамблів урізноманітнювалось уведенням інших гармонічних інструментів. У якості «супроводжуючих» виступають клавесин, арфа, орган, часто й більш рідкісні – челеста, скляна гармоніка; до блоку струнних інструментів вводяться автентичні барокові – віола да гамба, віоль д'амур тощо. Прикладами таких творів за участі віолончелі є: Квінтет для арфи, двох скрипок, альту та віолончелі (1974), «Маленька партита» № 3 для клавесина, флейти, скрипки та віолончелі (1991) Ю. Іщенко, «Триптих. Пам'яті мого Учителя» («Музика для чотирьох», 1987) для флейти, альту, клавесина й арфи О. Криволап, Квінтет для флейти, гобоя, віолончелі, фортепіано і чембало (1987) О. Красотова, «Готична

партита» для віолончелі і органу (1990), «Тиха музика» для віоли да гамба і віолончелі (1998) В. Ларчікова та ін. У таких творах віддзеркалились пошуки нової змістовності мистецтва. Крім того, з'являється великий масив камерно-інструментальної музики за участі віолончелі, в якому яскравого відображення набули авангардні пошуки українських композиторів нового покоління.

З 1960-х років відзначені музичні явища активно опрацьовувались у творчості **Валентина Сильвестрова** (нар. 1937) – нині все-світньо відомого композитора, лауреата численних міжнародних та державних премій, народного артиста України. Від початку митець дотримувався радикальних позицій, що засновувались на лише йому притаманній логіці мислення й сприйняття звукового світу. Відома українська композиторка Алла Загайкевич так характеризує цей підхід: «Для Валентина Сильвестрова авангард – життєдайний хаос “вільної музики” чи сума всіх музик світу, всіх її дарунків, які треба відчути, вислухати серед маси звуків та проінтонувати» [64, с. 14].

Це йшло усупереч офіційній культурній політиці, і опозиція із владою призвела до того, що В. Сильвестров був виключений із Спілки композиторів (1970). Однак авангардні переконання були природною чуйною реакцією митця на нові художні запити. Впродовж життя ці особливості проявились у кардинальних змінах стилістики композиторського письма, через що у його творчості не утворилось єдиного стильового річища. Сам композитор визначає свій стиль як «мета-музику» («метафоричну» музику) [132].

Провідною галуззю творчості В. Сильвестрова є інструментальна (9 симфоній, 3 струнні квартети, фортепіанні та камерно-інструментальні твори тощо). Камерно-ансамблеві композиції раннього періоду вирізняються неординарними інструментальними сполученнями та колористичними рішеннями, що в першу чергу пов'язано з їх незвичайним образно-емоційним змістом. Композитор широко використовує і духові, і незвичні інструменти, «некласичні» прийоми гри, «немузичні» предмети для досягнення необхідного звучання та образності твору. На той момент це був абсолютно інноваційний підхід, адже до 1960-х років українська камерно-

інструментальна музика в цілому була презентована традиційними складами струнних з фортепіано.

Переконаливими прикладами нового чуття В. Сильвестрова є твори для флейти з тубою та челестою (Тріо, 1962), для альтової флейти з шістьма групами ударних («Містерії», 1964), для клавесина з вібрафоном і дзвонами («Проекції», 1965) тощо. Але вже в 1970-ті роки композитор відмовляється від незвичайних складів і крайньо авангардних засобів, що однак не було поверненням до традицій попереднього часу. Переламним твором стало тріо «Драма» для фортепіано, скрипки і віолончелі<sup>75</sup>, створене у 1970-1971-му роках.

Тріо «Драма» – це один з небагатьох українських камерно-ансамблевих творів, що за суттю можна віднести до концептуального мистецтва (тут не виключається вплив друзів композитора, художників-авангардистів Г. Гавриленка та В. Ламаха). В той же час твір є одним із ранніх зразків інструментального театру в українській музиці. Стосовно цього дослідниця сучасних процесів розвитку музичного мистецтва України О. Берегова зауважує: «Інструментальний театр як специфічне явище музичної творчості вперше був усвідомлений у середині 1960-х років, тоді ж з'явилися й перші визначення поняття, різні типи класифікацій, музикознавчі інтерпретації зразків інструментального театру. Дослідники відзначають такі ключові характеристики інструментального театру, як пошук нової музичної мови; наявність драматургії звука; звернення до голосу та слова як фона чи смислового підтексту; прихована полісюжетність; відкритість до протесту і провокації; сценічна гра самих музикантів-виконавців» [14, с. 77].

Особливістю тріо з музичного боку було те, що його не можна віднести до певного стилістичного напрямку. Сам автор визнавав, що тут він намагався абстрагуватися від будь-якої існуючої модальної, тональної, атональної чи сонористичної звукової системи. З цієї точки зору композитор вважав це драмою самої музики, і його завданням було створити таке звукове поле, яке б об'єднувало різні

---

<sup>75</sup> Silvestrov V. Drama for violin, violoncello and piano. Mainz : M. P. Belaieff, 2007. 95 p. Part. V-no 40 p. Part. V-cello 22 p.

звукові системи у нові фігури та структури [132]. У результаті виникав своєрідний «магнетизм», певне напруження, що утримувало увагу слухачів та не давало їм можливості розслабитися.

Це прагнення В. Сильвестров реалізує завдяки застосуванню у творі авангардних елементів та театралізації дії. Щодо такої надзвичайної інноваційності «Драми» відзначається: «Радикальні композиторські ідеї, втілені В. Сильвестровим, крім їх незвичайності і неформальності в тодішніх соціокультурних умовах, були надзвичайно актуальними, оскільки являли собою переосмислення самого жанру тріо та функцій у ньому різних інструментів, їх взаємодії, а також впровадження новітніх технік виконання в камерно-інструментальному ансамблі» [33, с. 192].

Насамперед на увагу заслуговують формотворчі й драматургічні особливості тріо<sup>76</sup>, основу якого становить тричастинний сонатний цикл. Але кожна його частина це також окрема соната: I ч. – *Allegretto* – для скрипки та фортепіано, II ч. – *Andante* – для віолончелі та фортепіано, III ч. – *Trio sehr leicht spielen, äußerlich ruhig, aber innerlich bebend* – для всіх інструментів (тріо). Таку будову визначав оригінальний підхід митця до виконавських завдань твору: сильвестрівська «Драма» – це один із перших зразків інструментального театру у вітчизняній музиці, де слухове сприйняття підсилено драматичною дією.

Втім, театралізація має не тільки сценічне вираження: вона виявляється у фіксації нотного тексту, що скоріше нагадує графічний малюнок, у вказівках, що спрямовують не тільки дії, а й емоційну реакцію виконавців (і слухачів). Втілення театральності позначається і на самій музиці, яка за рахунок додаткової дії (театралізації виконання) отримує додатковий емоційний «градус», що виражається в увиразненні інструментальних партій та взаємодії їх ансамблевих ліній. Крім зовнішніх чинників, були й внутрішні: ще не загоївся біль після відходу засвіти Б. Лятошинського (1895-1968), почались гоніння на членів «Київського авангарду», а самого В. Сильвестрова виключили зі спілки композиторів. Створення «Драми» було певною реакцією на ці події.

---

<sup>76</sup> Музично-теоретичний та виконавсько-стилістичний аналіз тріо «Драма» В. Сильвестрова здійснено в дисертації Є. Головань [33, с. 230-246].

Втілення непростого змісту потребувало його адекватної звукової реалізації. Разом зі сценічною дією композитор уводить незвичні виконавські засоби: застосовує незвичайне інтонування, «некласичні» інструментальні прийоми, додаткові прилади. Не хетус В. Сильвестров й авангардним досвідом: поряд зі звучанням класичних інструментів, застосовує мікрофонне підсилення (для скрипки й віолончелі); уводить чотири маленькі іграшкові тарілочки з легкого металу (алюмінію); три маленькі керамічні стаканчики у формі бочечки з добре відполірованою, гладкою поверхнею; сірникову коробку; клин для фіксації педалі; м'яку тканину, нитку, гумку й клейку стрічку<sup>77</sup>. Кінцевою метою незрозумілих шумів, шарудіння, дзижчання, за думкою автора, було створення психологічного напруження щоб від початку і до кінця тримати в ньому слухача. На це ж були спрямовані дії виконавців: увага публіки концентрувалась на тому, що відбувається на сцені, це породжувало інтригу, а що буде далі?

Посилювало напруження й незвичайне «музичне оформлення»: уведення кластерів, різних сонористичних та алеаторичних елементів, стуків по деках, у піаніста гри на струнах рояля, а на струнних інструментах – під підставкою чи смикання кінцем смичка по струнах усередині рояля (у скрипаля) тощо. Застосування «розширених» інструментальних технік в ансамблі було на той час унікальним випадком в українській музиці, ставши «нормою» в кінці ХХ століття. Створення ж інтенсивнішого звукового простору, порівняно із класичним досвідом «прямої» подачі музичного тексту, і було кінцевою метою автора, реалізацією його світовідчуття й концептуального підходу до творчості. В подальшій композиторській практиці В. Сильвестрова це знайшло продовження у розробці його концепції «музики тиші».

Прем'єра «Драми» відбулась у Жовтневому палаці в Києві у січні 1970-го року (згодом твір звучав у Ризі, Таллінні та Москві). Концерт було присвячено 100-річчю від дня народження В. Леніна, а включення до його програми авангардної «Драми» стало можливим тільки завдяки винахідливості організаторів цього заангажованого

<sup>77</sup> Silvestrov V. Drama for violin, violoncello and piano. Mainz : M. P. Belaieff, 2007. P. 2.

заходу [132]. Надзвичайність музики та сценічних завдань твору закономірно викликає інтерес до музикантів, які його грали. Прем'єрне виконання «Драми» здійснило подружжя Армен Марджанян (скрипка) та Марія Чайковська (віолончель) разом із автором. Композитор присвятив своїм партнерам відповідно першу і другу частини твору. Третю частину присвячено дружині, відомій музикознавиці – Ларисі Бондаренко. Твір не втратив популярності й у наші дні, він звучить у багатьох країнах світу, що підтверджує актуальність музики та ідей, закладених у ньому автором.

Не вдаючись до ретельного аналізу тріо, треба відзначити, що віолончель використовується композитором традиційно як ліричний інструмент. Адже II ч. – *Andante* – є повільним центром твору, контрастуючи з активними I ч. й III ч. Флажолетне проведення тематизму у віолончелі, що підкреслює «позафізичний» характер музики, становить безсумнівну складність для виконавців. Створенню містичного відчуття сприяють і бліки фортепіанних акордів, що нагадують суворі григоріанські хорали. Це занурення у медитаційний стан, загалом характерне для творчості композитора, згодом розгортається у напружений діалог двох інструментів, що, наприкінці сонати поступово розчиняючись на *ppp*, підводить до III ч. тріо. Початок цієї частини є найекспресивнішим епізодом у всьому творі, але парадигма подальшого розвитку породжує алузії з «Прощальною» симфонією Й. Гайдна: звучання поступово стихає, музиканти почергово покидають сцену, як відлуння вічності залишається тихе деренчання кинутої на струни рося керамічної скляночки.

Привертає увагу й складність ансамблевої взаємодії всіх учасників. Текст твору не має чіткого ритмічного ділення, координація зводиться до виділених у партитурі пунктиром опорних долей, отже, вступи й проведення інструментальних реплік здійснюються здебільшого завдяки постійному слуховому контакту виконавців. Особливо складною в цьому відношенні є третя частина – тріо, коли всі учасники збираються разом й ансамблевих завдань стає вдвічі більше. Орієнтиром і «цементуючою ланкою» для виконавців стає партія фортепіано, адже, перебуваючи весь час на сцені, піаніст концентрує

навколо себе всю дію. Таке трактування композитором ролі фортепіано в ансамблі також не порушує класичних традицій, хоча партія кожного інструмента у творі самостійна і кожен сповна можна виконувати окремо.

Розмірковуючи про значення цього твору, Є. Головань зазначає: «“Драма” В. Сильвестрова стала важливою віхою як у творчості самого композитора, так і в розвитку вітчизняної ансамблевої музики – завдяки багатозначності всіх елементів музичної мови й сценічної дії, новизні технічних прийомів і глибокій щирості, виразності авторських ідей» [33, с. 249]. Такі нетипові для класичного звуковидобування прийоми стають органічними у звуковій палітрі української камерно-ансамблевої музики 1970-1980-х років. Нові віяння, що яскраво проявились у колористичній забарвленості творів даного періоду, стануть звичайними для митців нового покоління, які згодом продовжили історичні традиції.

З інших композицій українських митців, створених у ці роки, в яких яскравого вираження набуло явище театралізації, можна відзначити «Концертний дивертисмент» для шести інструментів (1975) І. Карабиця та «*Sonorita quasi una sonata*» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1971) А. Нікодемівича.

Фортепіанне тріо *Анджея Нікодемівича* (1925-2017) є «типичним зразком композиції, написаної у техніці обмеженої алеаторики початку 1970-х років» [1, с. 171], а також яскравим прикладом інструментального театру. Для сценічного втілення свого задуму композитор «наводить пояснення символів, використаних у серійній партитурі. Перший їх блок стосується керування емоціями публіки (жестами рук для її заспокоєння, провокуванням сміху), другий – динамічно-часових позначень та способів повторень груп звуків, третій – позамузичних ефектів, подібних до звучання посудинних аерофонів (вдування повітря у пляшки, наповнені водою, та виливання з них певної маси води для отримання при вдуванні звуків потрібної висоти)» [там само].

Написані в один рік тріо В. Сильвестрова і А. Нікодемівича до арсеналу виразних засобів включають «позаакадемічні» звукові та

шумові ефекти, що призначені створити певний стан чи настрої, передати внутрішні відчуття, а також інтригу, що примушує публіку стежити за подальшою дією. Поряд із концептуальним змістом, зовнішній, візуальний ряд цих композицій не тільки допомагає утримувати увагу глядача, а й робить його «співучасником» виконання. На противагу силвестрівському твору, яке було виконано одразу після його написання, прем'єра тріо «*Sonorita quasi una sonata*» А. Нікодемівича відбулась у Львові лише у 1989 році, коли автор вже майже 10 років мешкав у Польщі.

Концептуальна основа творів В. Силвестрова та А. Нікодемівича за своєю суттю близька до безпредметного мистецтва, яке відмовлялось від зображення реальних речей, подій чи об'єктів й виражало внутрішні відчуття, настрої та ідеї. Порівняно з цим, «Концертний дивертисмент» (1975)<sup>78</sup> **Івана Карабиця** (1945-2002) вирішений у більш реалістичному ігровому контексті, хоча не позбавлений і філософського контенту. Характеризуючи мистецьку позицію композитора, О. Берегова зауважує: «Оригінальна і самобутня композиторська творчість Івана Карабиця багато в чому визначила обличчя новітньої української музики 60-90-х років ХХ століття і дала яскраві зразки в основних музичних жанрах. Це безцінний скарб у вигляді трьох симфоній, трьох концертів для оркестру, двох ораторій, двох концертів для фортепіано з оркестром, великих симфонічно-хорових опусів, серед яких такі перлини, як поема для баритона та симфонічного оркестру «*Vivere memento*» на вірші Івана Франка, концерт для хору, солістів та симфонічного оркестру «*Сад божественних пісень*» на вірші Григорія Сковороди, ораторія «*Заклинання вогню*», опер-ораторія «*Київські фрески*», вокальні цикли «*На березі вічності*», «*Мати*» та інші твори на вірші Бориса Олійника, понад 50 естрадних пісень, музика до художніх, анімаційних фільмів та театральних вистав» [14, с. 23]. До цього треба додати ще пласт камерно-інструментальної музики, у числі якої за участі віолончелі: дві сонати (1968, 1972), Струнний квартет (1973) та згаданий «*Концертний дивертисмент*».

<sup>78</sup> Карабиц І. Концертний дивертисмент. Рукопись, с. а. П. ф-но 30 с., п. I скр. 11 с., п. II скр. 10 с., п. альта 11 с., п. в-челі 9 с., п. к-баса 7 с.

Інструментальний склад «Дивертисменту» налічує дві скрипки, альт, віолончель контрабас, фортепіано. Дев'ять частин твору виконуються відповідно:

1. Прелюдія = Preludio (Allegretto) – фортепіано;
2. Інтерлюдія = Interludio I (a tempo) – фортепіано;
3. Поема = Poeme (Andante) – 1-ша скрипка, фортепіано;
4. Дует = Duetto (con moto) – 1-ша скрипка, 2-га скрипка;
5. Вальс = Valse (Moderato, rubato in valse) – альт;
6. Інтерлюдія = Interludio II – фортепіано;
7. Речитатив = Recitativo – віолончель, фортепіано;
8. Інтерлюдія = Interludio III – 1-ша скрипка, 2-га скрипка, альт, віолончель, контрабас, фортепіано;
9. Фінал = Finale – всі інструменти разом.

Як бачимо, твір є циклом окремих номерів, кожний з яких виконується різними інструментами чи ансамблями. Під час виконання учасники виходять на сцену та уходять з неї, а наприкінці Interludio III всі «підтягуються» на фінал. Зазначена ситуативність дії має під собою певну, хоч і не задекларовану автором програму: Іван Федорович розповідав, що сюжет твору він уявляє як сценку, коли до вчителя на заняття приходять учні, тож кожна частина відображає їх настрої чи почуття. Звісно це надає можливість виконувати будь-який номер окремо, чого не заперечував автор.

З цього боку, дивертисмент виправдовує свою назву, як блискучий твір, що має розважальну природу. Проте це було не в природі композитора: певні драматичні нотки містить вже перша фортепіанна «Прелюдія», драматичним вилеском стає кульмінація у середній частині «Поєми» й безсумнівною драматичною кульмінацією циклу є віолончельний «Речитатив». Щодо останнього, поряд із драматизмом, треба відзначити віртуозність та імпровізаційність викладення у віолончелі. Карколомні пасажі, різкі переходи з нижніх нот угору, поєднання мелодичної лінії з грою піщикато, подвійні ноти, трелі – це не просто технічні складнощі, а ті виконавські прийоми, в яких знаходять органічного втілення глибоко відчуті емоції.

Незважаючи на уявну відокремленість кожної п'єси, що для цілісності навіть з'єднуються інтерлюдіями, композитор майстерно

вибудовує драматургію всього циклу. Тож перед кульмінаційною віолончельною частиною як інтермедійні номери включені бурлескний «Дует» двох скрипок та явно «сентиментальний» «Вальс» самотнього альтя. Це драматургічне відтягування дії підсилює ефект «сильної» драматичної кульмінації у «Речитативі», що з'являється в точці «золотого перетину» у творі, після чого абсолютно органічно твір завершується потужним життєстверджуючим фіналом.

Від 1970-х років стилістичне поле української музики характеризується зворотним рухом, відображуючи процес синтезу класичного досвіду із сучасним висловленням. Приміром тому є застосування **Валентином Сильвестровим** виразних засобів у *Першому струнному квартеті* (1974)<sup>79</sup>. За цілком класичними жанром та формами для створення необхідного звучання автор пропонує невідповідні до академічного звуковидобування прийоми, а саме: «Злегка відпустити палець для виникнення невизначеного шуму, що нагадує подих вітру. Вібрувати швидко і дуже нерівномірно як за частотою, так і за інтервалом (від чверті тону до великої секунди). Палець притискає струну трохи більше, ніж при флажолетах» (партитура, с. 2). Звичайним у цьому творі є звучання у струнних *con sordino, non vibrato, sul tasto, sul ponticello, col legno або col legno batuta, al tasto* та різноманітних флажолетів для створення відповідного звукового ефекту та музичного образу. Отже, звернення В. Сильвестрова після «експериментального», пошукового періоду до традиційних камерно-інструментальних складів не стало поверненням до усталених академічних еталонів.

Втілення нового образного змісту й сучасної лексики відбувалось разом із пошуками та інноваціями у формі творів. Сучасний підхід до формотворення виявився у поєднанні будови старовинних композицій й новітніх тенденцій до стислості та свободи музичних структур (одночастинні сонати для віолончелі і фортепіано І. Карабиця, О. Ківи, Є. Мілки, М. Скорика, Є. Станковича, «Маленький концерт» для фортепіанного тріо В. Бібіка, твори для камерного ансамблю І. Алексійчук, З. Алмаші, В. Ларчікова та ін.).

---

<sup>79</sup> Сильвестров В. Квартет для двох скрипок, альтя та віолончелі (1974). Партитура. Київ : Музична Україна, 1979. 35 с.

Виникають й уживаються мішані жанри. Найяскравіші їх зразки зустрічаємо в музиці з оркестром, що за характером висловлення чи за жанровим визначенням належать до камерно-ансамблевої сфери. Це Соната для віолончелі та струнного оркестру О. Зноско-Боровського, Чотири камерні симфонії для солюючих струнних інструментів з оркестром В. Губаренка, партити для струнного оркестру М. Скорика та Ж. Колодуб тощо.

Опрацювання в українському камерно-інструментальному мистецтві цього часу старовинних форм і принципів розробки тематизму презентує сферу неокласицизму та необароко. Засновані на сполученні класичних форм із сучасною мовою та засобами виразності ці стилістичні відгалуження проявляються перш за все у зламі сталих нормативів та парадоксальних порушеннях звичної логіки. Використання барокової атрибутики та водночас її деформація «наче символізує ілюзорність повернення історичного часу» [188, с. 105]. Принцип «омани на те, чого чекають», коли митці ніби жартують зі звичними нормами, набуває граничної емоційної амплітуди: від необразливої гри – до нищівного сарказму і гротеску. Наприкінці ХХ століття в цьому все більш виражалось сприйняття світу як абсурду.

Потужного втілення неокласицизм отримав у камерно-інструментальній творчості **Юрія Іщенка** (1938-2021). У статті «Моя гармонія» композитор окремо вказував на синтез сучасних засобів виразності з бароковими формами у його «Маленьких партитах». Свій неокласицизм митець порівнював із маскарадом, який, як і інші використані ним новітні технології, є «семантизованим», тобто працює «на музичну образність твору» [72, с. 125]. Тематизм Першої (1973)<sup>80</sup> і Другої (1986)<sup>81</sup> партит заснований на мотивному матеріалі Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя. Однак, за образним змістом твори гранично протилежні: в Першій партиті «піддражнювання» класиків не виходить за межі доброзичливого жарту, проте «веселенька»

<sup>80</sup> Іщенко Ю. Маленька партита для скрипки та фортепіано / упоряд. О. Спренсис. Київ : КІМ, 2020. 15 с., парт. скрипки 4 с.

<sup>81</sup> Іщенко Ю. Маленька партита № 2 для віолончелі та камерного оркестру / Перекладення для віолончелі та ф-но. Клавір. Рукопис, s. a. 27 с.

жиги на мотив *Dies Irae* з Другої сприймається як «чорний» гумор: ця партита виникла влітку 1986 року під враженням від чорнобильських подій. Схожого «маскарадного» трактування набули у творчості Ю. Іщенка й інші сучасні техніки, зокрема додекафонія, що у нього «призначена виявляти чи експресивний (рідко), чи комічний (значно частіше) образ» [72, с. 124].

Надзвичайною за стилістичним синтезом є «Маленька партита» № 3 (1991)<sup>82</sup>, в якій на основі барокових форм втілений український народний тематизм. До часу написання твору, митець вже «знайшов» себе у неофольклорному напрямі. До народних джерел Ю. Іщенко звертався самим природним образом: він поводить з фольклором, як із власним матеріалом. У першій половині ХХ століття таке опрацювання чужого спостерігалось у камерно-ансамблевих творах В. Барвінського, В. Костенка, Б. Лятошинського, П. Сениці, ці тенденції знайшли продовження у композиторській практиці кінця століття.

Неостилістичні ознаки у «Маленьких партитах» Ю. Іщенка проявляються у:

1. використанні жанру партит;
2. принципі аконфліктності драматургії (теми співіснують автономно, не вступаючи у конфлікт одна з одною);
3. принципі «порушення звичної логіки», «омани на те, чого чекають»;
4. відповідній образній сфері, зумовленої сучасним світобаченням;
5. синтезі класичних форм із сучасним інтонуванням, гармонічним та фактурним викладенням, ритмічною організацією тощо.

Яскравим прикладом новітнього підходу до формотворення є «Маленький концерт»<sup>83</sup> для фортепіанного тріо **Валентина Бібіка** (1940-2003). Назва твору виправдовує його мінімалізм: перша та друга частини (відповідно для скрипки *solo* та фортепіано *solo*) займають

<sup>82</sup> Іщенко Ю. Маленька партита №3 для клавесина, флейти, скрипки та віолончелі. Рукопис, с.а. 41 с.

<sup>83</sup> Бібик В. Маленький концерт для фортепіанного тріо. Київ : Музична Україна, 1985. 16 с.

у партитурі по два рядки, третя та четверта (відповідно віолончель *solo* та весь склад) – по чотири. З дев'яти частин, що йдуть *attacca*, самою розгорнутою є сьома. Це кульмінація твору, що позначилося й на її обсязі (15 рядків). Поряд із застосованими у «Маленькому концерті» сучасними виразними засобами, сьома частина відрізняється певними композиційними знахідками. Перш за все привертає увагу тематизм. Виписана у розмірі 6/4, з елементами цілотноності та хроматизації тема за характером і ритмікою нагадує архаїчні хороводні веснянки. Її виконання фортепіано у темпі *Presto* на нюансі *ppp*, на тлі демпферного кластеру, який тягнеться як відлуння з попередньої частини, створює враження фантастичного танку. Подальше проведення теми скрипкою *pizzicato* у супроводі фортепіанних тріллерів підсилює враження містичності (ц. 2, т. т. 10-15). З контрапунктичним вступом фортепіано (т. 12) тема набуває фугованого характеру, що підсилюється вступом віолончелі (ц. 3, т. т. 17-22).

На фоні моторного руху теми у віолончелі і трелей фортепіано у скрипки на *sf* раптово з'являються низхідні глісандо, інтонаційно близькі до вигуків танцюючих (т.т. 19-23). Імітація стихії танку стає ще більш явною завдяки ритмічній імпровізації і тематичним вставкам, схожим на шелестіння (штрих *sautillé*, виконуваний *sul ponticello*) (ц. 4). У цей момент глісандуючі вигуки перехоплює віолончель, однак, тут вони звучать у протилежному русі – знизу угору. Не порушуючи загальної динамічної шкали всього епізоду (основний нюанс – *p*), наростання напруження знаходить вихід у емоційному виплеску в каденції, що раптово уривається на *ff* (ц. 5). Це – кульмінація частини і всього циклу. Створенню граничної експресивності сприяють тут алеаторичні прийоми: неперіодичне тремоловання у скрипки на *cis2*, половинні ноти, що тягнуться у віолончелі на *fis1*, несинхронні пасажі в правій та лівій руках у фортепіано. Все це виконується *ad libitum* з поступовим спадом від *ff* до *pp*. Тематичний матеріал від ц. 6 до кінця твору можна визначити як дзеркальну репризу. Тема звучить у зворотному (ракохідному) русі, вступи інструментів відбуваються теж навпаки: спершу – віолончель, потім – скрипка й останнє – фортепіано.

Покладений в основу «Маленького концерту» медитаційний принцип композиції не виключає тематичних арок між частинами. Так, початкове викладення октави у скрипки ( $g-g^1$  – нижня нота виконується *pizz.*, а верхня в наступному такті на цьому фоні *arco*) згодом звучить у IV ч. у фортепіано, далі по чергово у скрипки та віолончелі у VIII ч. Мелодичний хід віолончелі з III ч. отримує розвиток у VI ч., сполучаючись з інтонацією малої секунди та тремолюванням із II ч. Примхлива, фантастична тема V ч. набуває карбованості у VII ч., розгортаючись на фоні тих самих тремолювання та секундового інтонування. У VIII ч. найбільше застосовані прийоми алеаторики, що разом із звучанням мірними чвертями (на  $fs^2$  у фортепіано), флажолетів струнних і динамічною градацією від *p* до *ppp*, створює нереальне звучання. IX ч. відіграє роль «тихої» коди. Всі елементи тут поєднуються в єдине ціле і згодом розчиняються у розшарованому в різних октавах напластунні малих секунд з IV ч. Драматургію цього твору, побудовану на поступовому емоційному підйомі до кульмінації (VII ч.) і подальшому його спаді, можна визначити як концентричну.

Враховуючи час створення «Маленького концерту» – 1976 рік, розуміємо, що автором були застосовані найрадикальніші у вітчизняній камерній творчості засоби музичної композиції та виконавські прийоми. Проте, чітко виражена структура окремих частин і цілого, наявність інтонаційно-тематичних арок, поліфонічні прийоми розвитку та ансамблевого викладення свідчать про їх застосування за допомогою традиційних принципів формотворення. Таким чином, новітній за духом і засобами вираження, а для того часу багато в чому експериментальний твір В. Бібіка став одним із яскравих зразків стилістичного синтезу в українській камерно-ансамблевій музиці.

«Мішаний» тип творів презентують «Камерні симфонії» для солюючого інструменту з оркестром **Віталія Губаренка** (1938-2000) – видатного українського композитора, в доробку якого численні твори різних жанрів. Відома музикознавиця М. Копиця так характеризує митця – це «типовий шістдесятник за хронологічними ознаками, за своєю “естетичною сповіддю”, новаційними пошуками

жанрового і тематичного розмаїття творів, світоглядними орієнтаціями на найкращі надбання творців першої половини ХХ століття. Єдине, куди не вписується В. Губаренко, – це прокрустове ложе обов'язкового тяжіння до серійної естетики школи нововіденців <...> Творчість художника шістдесятих років розвінчує утверджену колись концепцію шістдесятництва як суто авангардних пошуків юних бунтарів, послідовників європейського модерну. Шлях молодого харківського композитора, як, до речі, і М. Скорика, Л. Дичко, В. Бібіка, О. Красотова актуалізувався дещо з іншими чинниками і мав свій особливий творчий присмак» [98, с. 245].

Порівняно із провідними у творчості митця оперними чи балетними жанрами, інструментальна музика займає у В. Губаренка скромніше місце, тож «Камерні симфонії» є надзвичайними творами у його доробку. Насамперед заслуговують на увагу інструментальні склади та жанрова природа цих творів. Перша і друга камерні симфонії призначені для виконання солюючою скрипкою з симфонічним оркестром, третя – для двох скрипок з симфонічним оркестром, четверта – для віолончелі зі струнним оркестром<sup>84</sup>. У назві та у виконавському складі «Камерних симфоній» наявні принаймні три суперечності. По-перше, це твори симфонічного жанру, однак визначені як камерні. По-друге, – за участі солістів, що свідчить про їх належність до концертного типу творів. По-третє, – застосований концертний тип викладення матеріалу заперечує суті і камерного, і симфонічного жанрів. Втім, жодна з цих ознак в тематичному розвитку не переважає, завдяки чому досягається художня цілісність творів.

Вважаємо, що четвертій віолончельній «Камерній симфонії» (1994, 1996)<sup>85</sup> належить у цій низці особливе місце, адже це один із останніх творів композитора. А одним з перших у В. Губаренка був Концерт-поема для віолончелі з оркестром (1963)<sup>86</sup>. Стосовно цього І. Драч висловлює думку, що «у Концерті-поемі вперше виявилось

<sup>84</sup> «Камерна симфонія» № 5 «Canto ricordo» (1983, 1999) призначена для солюючої скрипки та камерного хору.

<sup>85</sup> Губаренко В. Камерная симфония № 4 для виолончели и струнного оркестра. Клавир. Рукопис, 1994. 19 с., п. в-челі 8 с.

<sup>86</sup> Губаренко В. Концерт-поема для виолончели з оркестром. Тв. 6. Клавир. / Ред партії віолончелі Г. Авер'янова і В. Фейгіна. Київ : Музична Україна, 1967. 36 с., п в-челі 19 с.

специфічне ставлення Губаренка до віолончельного тембру <...> Притаманний інструменту регістровий контраст, різне звукове забарвлення кожної струни дозволяло автору немов би вести експресивний внутрішній діалог із собою, ставити запитання, шукати відповідь» [48, с. 37]. Не випадково «вкрай характерний для природи Губаренка» віолончельний тембр якнайкраще відповідав «семантиці його рефлексивних образів» [там само]. Відзначається, що «подальша конкретизація даної тембрової сфери» знаходить продовження у Концерті для флейти та камерного оркестру (1965), балеті «Кам'яний господар» (1968), *Concerto grosso* для струнного оркестру (1981) та у Четвертій камерній симфонії «відверто автобіографічного характеру» [48, с. 38]. Отже, віолончельні твори стають мовби «психологічною» аркою в доробку митця.

І Концерт-поему, і Четверту камерну симфонію В. Губаренка лише за типом музичного висловлення можна віднести до камерного жанру. В обох творах, крім емоційного наповнення, дещо подібною є ненормативна будова із розгорнутими драматичними каденціями, де сконцентрована «уся гостро-суб'єктивна драматургічна концепція твору» [48, с. 38]. Одночастинна форма обох цих опусів не має жодних ознак сонатного *Allegro*: ніби поетапно «складається» наскрізна тричастинна побудова Концерту та на контрастно-концертний принцип викладення спирається рондально-варіаційна конструкція Симфонії. Крім вільного трактування циклу, в Концерті-поемі використаний оркестр без скрипок, звучання якого має дещо похмурий, «присмерковий» колорит. Для того часу такі новації були настільки незвичними, що перше виконання твору не було сприйнято ані публікою, ані критикою [48, с. 36]. Тільки згодом у редакції та інтерпретації В. Фейгіна цей твір отримав визнання.

Потужним явищем останньої третини ХХ століття в українській музиці став неофольклор. Власне будь хто із сучасних українських композиторів не оминув його, що й визначило коріння «українськості» національного мистецтва. Фольклор – невичерпне джерело оновлення професійної музики з часів романтизму. Про виключний потенціал народної творчості ще у середині ХІХ століття писав

П. Сокальський: «Тепер настав такий час, що майже скрізь композитори виписались: від новітніх творів одгонить пусткою, холодом, утомою і нікчемністю. Почуття освіченого суспільства застаріло, переситилось і не може дати матеріалу для композитора: і німці, і італійці тепер однаково потерпають від безхарактерності і безбарвності музичних творів, ніби в тому світі, звідки досі брали мотиви, усе вже вичерпано. Проте лишається одне джерело неторкане, багате, живильне: це національна музика кожного народу. У ньому мусить зануритися справжній талант нашого часу, якщо він прагне майбутнього і не бажає йти второваною, набридлою до смерті стежкою легіонів музичних ремісників і рутинерів у справі композиції» [159, с. 29].

Сучасні підходи до опрацювання народного матеріалу торував у вітчизняному камерно-інструментальному мистецтві **Андрій Штогаренко** (1902-2002). Його уведення в «Молодіжному тріо» (1961) чи «Фантазії» для скрипки *solo* (1960) українського танцювально-пісенного тематизму відрізняється самотніми інтонаційним строем і гармонічною мовою, оригінальністю ритмічної структури та комбінованою сонатно-сюїтною будовою. Творчість композитора надихали українські думи, історичні та деякі побутові пісні, жартівливі танці та народна інструментальна музика Лівобережної України. Звернення до українських фольклорних засад, як у плані виразного ліричного висловлювання, так і своєрідних танцювальних ритмів, митець пропускав крізь призму власного світовідчуття. Згодом А. Штогаренко переконливо реалізував це в Сонаті для віолончелі та фортепіано (1976).

У 1970-1980-ті роки в композиторській практиці значного поширення здобув фольклор Закарпаття. Яскраве, імпровізаційне викладення із виразним інтонуванням у ліричних темах і запальний із характерними перебиваннями («збиванням») ритм коломийки приваблювали багатьох митців. Зрештою це стало «візитівкою» українського мистецтва у світовому музичному просторі. Саме такого плану тематизм покладений в основу Сонати для віолончелі та фортепіано № 3 (1971) та Тріо для кларнета, альту і фортепіано

«Квітучий сад і яблука, що падають у воду» (1996) Є. Станковича, Партити № 3 (1974) в авторському перекладенні для квартету М. Скорика, Сонати для віолончелі та фортепіано (1975) Г. Ляшенка, Фортепіанного тріо (1976) О. Криволапа та ін.

«Український пісенний та інструментальний фольклор, зокрема рідного композиторові Карпатського регіону, пронизує всю творчість Євгена Станковича», – наголошує у своїй праці О. Берегова [14, с. 50]. Дійсно, фольклорне начало є підґрунтям багатьох творів митця, до складу яких входить віолончель. Зокрема, лейттема Першого віолончельного концерту (1970) **Євгена Станковича** (нар. 1942), яка в I ч. виступає як головна, а в II ч. – як сполучна, на думку відомого вітчизняного музикознавця І. Юдкіна, заснована на своєрідному заклику, «походження якого можна вбачати в награшах народних духових інструментів, зокрема, трембіт, побудованих по щаблях натурального звукоряду» [186, с. 97]. Відзначаються глибокі фольклорні коріння й іншого тематичного матеріалу цього твору: до числа давніх вузькооб'ємних звукорядів належать нашарування півтонових співзвуч, тетра хорди, що заповнюються хроматизмами, додавання до тритоново-півтонових сполучень уводних тонів. Сюди ж відноситься і специфічний розподіл тривалостей в такті 3+3+2 (побічна партія фіналу), що також представляє найдавніші ритмоформули старовинних танцювальних зворотів [там само].

Поєднання у Першому віолончельному концерті романтичного типу композиції з матеріалом фольклорного походження розцінюється як основа художнього синтезу [186, с. 101]. Адже ритм, який є безпосереднім виразником пришвидшених темпів сучасної техногенної цивілізації, набуває в композиції виключного значення поміж всіма новітніми засобами виразності. Загостреність та жорсткість ритмічного боку сучасного життя і мистецтва, безсумнівно, відобразились на змінах усіх структурних компонентів твору: інтонуванні, ладово-гармонічних співвідношеннях, фактурному мисленні тощо.

Зі всіх новітніх технік українськими композиторами майже не опрацьовувався авангардний техніцизм. Митців, які в XX столітті

розробляли цей напрям на Заході, радянські ідеологи таврували як несамовитих та одержимих шарлатанів, стверджуючи, що музика для них була лише засобом самозвеличення. Проте, попри нищівну критику як радянських, так і деяких західних критиків, інтерес до авангардних винаходів не згасав, пошуки та експерименти з використання технічних засобів у музиці продовжувались, незважаючи на їх нещадне гоніння. Отже, зовсім не критика ставала на заваді впровадженню експериментального авангардизму у вітчизняному мистецтві.

Однією з причин невеликого інтересу українських композиторів до експериментального техніцизму було те, що до 1970-х років це явище практично вичерпало себе, адже піком експериментування з технічними засобами у світовій музиці були повоєнні 1950-ті роки. Значно гальмувала такі експерименти в Україні і слабка база звукозапису, брак відповідної технічної апаратури, завдяки якій можна було створювати нові звукові чи формотворчі ефекти тощо. Свою роль відіграла і національна ментальність, проявлялась у ліричності, змістовності, поглибленій емоційності українського мистецтва.

Одним з нечисленних камерно-ансамблевих творів 1990-х років за участі віолончелі із аудіозаписом є «Соната-чекання» для віолончелі, фортепіано та чотирьох мелодичних голосів (1993) (одразу для вокального квартету в запису на магнітну плівку, 1992) Ю. Ланюка. Більшість творів із застосуванням технічних засобів з'явилася вже після 2000-го року, серед них: «*Heroneya*» для скрипки, віолончелі, фагота, фортепіано та електроніки (2002) та «*Venezia*» для віолончелі та електроніки (2008) А. Загакевич, «*Requiem-quartet*» для флейти, скрипки, віолончелі та фортепіано із записом автентичного співу Прикарпаття (2007) Є. Петриченка, «*The Garden of Immaculated vois*» для віолончелі соло, відео та електроніки (2022) А. Мерхеля та ін.

Ансамблевій музиці останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ століття характерне уникнення крайньо радикальних засобів і технологій й разом з тим все більша індивідуалізація композиції та асоціативна насиченість мистецтва. Глибина філософських концепцій, втілених у віолончельній камерно-ансамблевій музиці, відображена вже в назвах творів, таких як: струнного квартету № 12

«По той бік Стіксу» (2004) Ю. Іщенко, фортепіанного тріо «Написи на воді» (2005) та струнного квартету «*Del vuoto ludente...*» («Із сяючої пустоти...», 2004) І. Алексійчук, струнного квартету «У протистоянні» (1989), «Із низин душі» (1997) та N-квартету (1995) Ю. Гомельської, квінтетів: «Автограф» (1992-2002) для фортепіано, гобоя, флейти, скрипки і віолончелі А. Карнака та «Вузли життя...» (2001) для флейти, гобоя, альту, віолончелі та фортепіано Ю. Ланюка і його ж «Музика з Книги Стайнених просторів та Елегії для Птаха Сяйва» (2000) для віолончелі, фортепіано та двох струнних квартетів, Соната-елегія «Поміж спогадів і почуттів» (1999) В. Губи, «*Requiem-quartet*» (2007) Є. Петриченка та ін. У більшості з них гранично експериментальні елементи відсутні, в композиції відчутно тяжіння до традиційних засобів виразності.

Зазначені тенденції яскраво виявились у тріо «Написи на воді» для скрипки, віолончелі та фортепіано<sup>87</sup> **Ірини Алексійчук** (нар. 1967). Вже назва твору викликає алюзії з популярним у XVIII столітті жанром «музики на воді». За формою тріо також схоже на п'яти-частинні тартінівсько-корелівські цикли. Повільні I ч. (*Andante meditativo*) та III ч. (*Adagio Funesto*) змінюються рухливими II ч. (*Allegretto scherzando*) та IV ч. (*Allegretto placido*), а жваву моторику V ч. (*Allegro leggiero*) відтінює вставка повільного вступу *Adagio Funesto* з III ч.

Характерний для жанру настрій споглядальності (*meditativo*) у I. ч. утворюється завдяки охопленню одразу майже всього ігрового діапазону: у лівій руці фортепіано – три звуки субконтроктави, у струнних – у височині флажолети, у правій руці фортепіано – одноголосні репліки, що заповнюють звуковий простір в межах другої октави (тт. 1-19). Звучання штучних флажолетів у струнних на тлі довгої педалі фортепіано створює відчуття чогось позареального, космічного, визначаючи тим образний стрій I ч. Після нетривалого розвитку та кульмінації в середньому розділі (*poco a poco cresc. e animato*, т. т. 20-30) тематизм першого розділу отримує певного розвитку в репризі за рахунок синкопованих елементів у партії фортепіано.

<sup>87</sup> Алексійчук І. «Написи на воді» для скрипки, віолончелі та фортепіано. Клавир. Рукопис, 2005. 31 с.

Розвиток образності I ч. ніби продовжується у стрімкому танцювальному русі скерцозної II ч. До цього прямо відсилає друга тема першого розділу (т. т. 17-32), що підкреслюється позначкою *misterioso*, а також загальна динаміка на *p* зі спалахами *sf* та *ff* на глісандуючих нотах у струнних інструментів та трелях у фортепіано. Драматургічно тричастинність форми вирішена у наскрізному характері: динамічне напруження, починаючись наприкінці першого розділу, триває до кінця II ч. Третій, репризний розділ є кульмінацією частини. Загадковість і містичність попереднього матеріалу тут набувають відверто фантазмагоричного характеру, завдяки гучній динаміці, зухвалим глісандо, «тремоло одним пальцем» у віолончелі (т. т. 86, 88) та нестримному загальному руху у всіх інструментів у коді, що зривається на *fff* на невизначених нотах у скрипки та віолончелі.

Музика повільної III ч. є контрастною до цих образів: вона відкривається лапідарним «корелівським» хоралом (акорди цілими нотами у фортепіано), на фоні якого розгортається філософського плану діалог-канон струнних інструментів (т. т. 6-30). Поступово піднімаючись угору, тема на *ff* досягає кульмінації (т. т. 31-36). Партії струнних інструментів виписані у крайньо високому діапазоні (3-тя октава у скрипки й 2-га – у віолончелі), після чого динаміка швидко спадає до *ppp*. У подальшій коді звучання концентрується навколо ноти *e*<sup>1</sup>, що тягнеться, повторюючись, до кінця частини, нагадуючи про вічність і незмінні закони буття.

Наступна IV ч. – *Allegretto placido* – також є наскрізною за формою. За характером – це стилізована жига, тема якої проводиться у фортепіано *solo*. Зі вступом скрипки (т. 16) тематичне викладення набуває імітаційного характеру, при тому віолончель виконує допоміжну акомпануючу функцію. Від 28 такту в музичному русі виокремлюються висхідні пасажі (у фортепіано), до яких «вклинюються» зухвалі глісандо струнних, що дедалі звучать все вище, утворюючи тремолоюючи гармонії. Це кульмінація IV ч., яка переривається гранд-паузою (т. 36) з подальшим відлунням теми жиги (т. т. 37-39) і проведенням хоральної теми вступу з III ч., замикаючи таким чином образне коло.

Бурхливий порив IV ч. ніби знаходить вихід у танцювальному русі V ч. Ця частина має цікаву будову, яку можна визначити як складну тричастинну форму з ознаками концентричності. Музика першого розділу (т. т. 1-52) має яскраво виражений вітально-танцювальний характер. Тема проводиться у всіх інструментів у імітаційно-підголосковому викладенні. За другим разом у кульмінації тема звучить у фортепіано на розкладеному гармонічному тлі, а у струнних у височині контрапунктом подано її елементи у розширенні.

Середній розділ відверто токатного характеру має також тричастинну будову (т. 53-116). Якщо від початку ансамблеве викладення тут засновано на перегукуванні фортепіано зі струнними, то з 63 такту у фортепіано зберігається токатність, а у струнних виписані глісандуючі флажолети на нижніх струнах у протилежному розбіжному русі один з одним. Цей рух приводить до кульмінації розділу, де повертається перший принцип викладення (перегукування). Поступовий спад (т. 113) підводить до *Andante meditativo* з I ч. (т. 118-126), а за цим звучать ремінісценції («притупування», т. т. 127-133) другого проведення теми з першого розділу та безпосередньо звучання самої теми у збільшенні у кульмінації (т. т. 134-145). За цим на *f*, *Allegro feroce* звучить початкова тема V ч., яка тут має переможний характер і у нестримному русі наближується до загальної кульмінації твору. Досягнувши апофеозу, звучання зривається (т. 211), і далі у височині на *pp*, *Moderato* лунає останній раз (т. т. 212-218), з тим, щоб у наступному такті увірватися у погрозливій фігурі (чотири вісімки і чверть) на *ff*, *Allegro feroce*.

Отже, використані у творі І. Алексійчук виразні виконавські засоби можна вважати традиційно-класичними, – крім терпких гармонічних нашарувань та своєрідно трактованих форм, будь-яких інших «побічних» звукових ефектів не відзначається. Не виходять за звичні межі й інструментальні «амплуа» в ансамблі: партії струнних трактуються як мелодичні, а фортепіано є гармонічною основою. У той самий час аналіз тріо свідчить, що осучаснення композиційних засобів і форм та концептуальне переосмислення змісту й образності кардинально трансформує старовинні жанри.

Із зазначених вище творів цікавими виразними засобами та прийомами відрізняється «*Requiem-quartet*» **Євгена Петриченка** (нар. 1976)<sup>88</sup>. Незвичайним є вже використання в камерно-інструментальній музиці жанру реквієму. Адже в інструментальному звучанні твору, який призначено для хорового співу, відсутній текст, отже, закономірна втрата жанрових ознак, хоча зберігається семантичне навантаження. Крім того, «*Requiem-quartet*» – це один з нечисленних прикладів камерно-ансамблевої музики українських композиторів для виконання з фонограмою (тобто із застосуванням технічних засобів). Тож одночасне звучання класичних інструментів (флейта, скрипка, віолончель та фортепіано) із записом автентичного співу, награвів трембіти, сопілки та інших народних інструментів також є незвичайним.

Некласичне трактування жанру віддзеркалилось у особливостях будови та музичної лексики твору<sup>89</sup>. Зокрема О. Острих відзначає, що «безтекстовість реквієму підкреслена відсутністю латинських назв у кожній з частин циклу, від яких композитор відмовився під час підготовки твору до концертного виконання» [134, с. 278]. Авторка наголошує, що «кількість частин “Реквієм-Квартету” та їх внутрішня побудова не відповідає структурі класичного квартету. Цикл побудовано не за сонатним, а за сюїтним принципом» [там само]. Щодо цього треба зазначити, що в основі сюїтного принципу, за яким побудований твір Є. Петриченка, первісно фігурували структурні номери реквієму: 1. *Requiem aeternam*, 2. *Dies irae*, 3. *Tuba mirum*, 4. *Rex tremendae*, 5. *Lacrimosa*, 6. *Domine Jesu*, 7. *Agnus dei*. Але згодом автор відмовився від назв, залишивши темпові позначення: 1. *Largo - Molto espressivo - Largo*, 2. *Adagio rubato - Alegretto*, 3. *Andante improvisata*, 4. *Adagio rubato - Alegretto*, 5. *Molto espressivo - Moderato rubato*, 6. *Adagio*, 7. *Largo*. Тож сюїтну форму композиції визначила структура саме хорового твору, а не класичного квартету. Своєю чергою, інструментальне втілення, будучи чинником нівелювання хорових ознак реквієму, потребувало відмови від вербальних назв.

<sup>88</sup> Петриченко Є. *Requiem-quartet* для флейти, скрипки, віолончелі, фортепіано та фонограми автентичної музики. Партитура. Рукопис. 2007. 37 с.

<sup>89</sup> Стилістико-виконавський аналіз «*Requiem-quartet*у» Є. Петриченка здійснено у статті О. Острих [134].

За іншими параметрами твір зберігає іманентні ознаки жанру, до яких належать: переважання повільних темпів, функціональне навантаження частин, інтонації зітхань, риторичні елементи (фігура *circulato*) тощо. Ці виразні засоби з арсеналу барокової музики синтезуються із алеаторичними та сонористичними принципами музичної композиції ХХ століття та сучасними новітніми технологіями (фонограма). При тому Є. Петриченко активно застосовує так звані «розширені» інструментальні техніки: у скрипки та віолончелі гру за підставкою (що створює відчуття крайнього розпачу), *glissando* на флажолетах, звуковидобування *col legno* та ін.; у фортепіанній партії – гра по струнах роялю (удари пальцем, долонею, камертоном, гра волосом віолончельного смичка, глісандо медіатором). Цікавим прийомом є й спів виконавців під час гри. Від початку передбачалось виконання з певним текстом (I ч.), але зрештою автор залишив лише вокаліз на довгій педалі (III ч.).

Щодо гри на струнах роялю, то тут можна відзначити певний «драматургічний розвиток». Так, у партитурі на початку й впродовж I ч. надано вказівки – «грати на струні», «ударяти пальцем по струні», а наприкінці частини – «тремолювати пальцем по струні»; у II ч. – «ударяти долонею по струнах в низькому регістрі», «глісандо за підставкою», у V ч. – «грати підготованим на початку волосом від смичка», «глісандо, що розходитьсь, по струнах (медіатором)», «удар долонею по самих низьких струнах», у VI ч. – «удар долонею по демпферу», в VII ч. – «грати на струнах», «тремолююче ламане глісандо по струнах (пальцями)», «ударяти пальцями по струні».

Як бачимо, динаміка, сила, екстенсивність та експресивність ударів чи інших дій поступово наростають до кульмінаційної V ч., а далі емоційна напруга поступово спадає. Звичайно ці ремарки потребують композиторських уточнень: яким саме прийомом, в якому діапазоні/місці, навіть кому грати, якщо піаністу одразу після гри по струнах у середині рояля треба грати на клавіатурі й виконавець просто фізично може не встигнути дістатися клавіш. Не позбавлені технічних випробувань й партії інших інструментів, зокрема віолончелі, де після акордів із супер розтяжкою (тривалістю одна восьма) одразу треба попасти на необхідну ноту у крайньому верхньому діапазоні (IV ч.).

Втім, всі відзначені прийоми працюють на створення певного емоційного стану та образу. Так, ритмічне постукування-притупування зі збудженими репліками флейти у II ч. – це явне *dance macabre*. А включення автентичного голосіння Прикарпаття в V ч. – кульмінації всього циклу – викликає прямі асоціації зі сценою поховального обряду з кінострічки «Гіні забутих предків». Тож наявність, з одного боку, конкретних виконавців, а, з іншого, – фонограми автентичного фольклорного співу створює враження діалогу між реальним та ірреальним світом, дійсним та потойбічним звучанням, за великим рахунком між життям та смертю, що, власне, є іманентною ознакою жанру реквієму.

Сполучення звучання класичних інструментів з народною автентикою, звернення до барокових форм, сучасні прийоми озвучення твору, множинність смислів та асоціацій «*Requiem-quartet*» Є. Петриченка презентують неостилістичний тип сучасної композиторської практики.

Здійснений аналіз камерно-ансамблевих творів українських композиторів останньої третини XX століття дістає висновків, що камерно-ансамблевій творчості за участі віолончелі зазначеного часу було притаманне оновлення та розширення виразних засобів і прийомів, засвоєння нових типів техніки, виявлення індивідуальної стилістики (І. Алексійчук, З. Алмаш, В. Бібік, В. Губаренко, Ю. Іщенко, І. Карабиць, Г. Ляшенко, Є. Петриченко, В. Сильвестров, Є. Станкович, М. Скорик, А. Штогаренко та ін.). Неодмінними чинниками на цьому етапі розвитку української камерно-ансамблевої музики було її відтворення у контексті зі світовим музикотворчим процесом, розробка сучасних художніх форм і засобів. Не виключалось використання класичного досвіду, зв'язку з фольклором, принципів класичного формотворення, добутків романтичного віолончельного спадку тощо.

1990-ті роки в українській музиці загалом стали кризовими, що залежало від різних причин. Перш за все на спад інтересу до камерно-ансамблевих жанрів у цей період вплинула кризова економічна ситуація в країні. Іншою причиною була складність самого камерно-інструментального мистецтва, що весь час являлось «випробуваль-

ним» каменем і композиторської професії, і виконавської діяльності. Певною мірою, занепад був пов'язаний із втратою чи еміграцією значної плеяди видатних вітчизняних виконавців-інструменталістів (пішли з життя віолончелісти: Г. Авер'янов, Л. Краснощок, В. Подгайнов, Ю. Полянський, В. Червов, Є. Шпіцер; виїхали за кордон М. Дужак, В. Пантелєєв, Ю. Пантелят, М. Чайковська, Н. Хома, В. Шевель та ін.). Не останнім чинником, що призвів до занепаду, були смаки публіки, спрямовані на розважальність та отримання зовнішніх ефектів. Втім, зазначені хвилеподібність та перервність є закономірними для історичного процесу розвитку українського камерно-ансамблевого мистецтва за участі віолончелі.

### **2.3. Українська віолончельна соната 1960-х років – початку XXI століття: стилістичний контент**

Початок 1960-х років в українському камерно-ансамблевому мистецтві характеризується сплеском інтересу до віолончелі. У це й подальші десятиліття майже всі композитори України опрацьовують різні, у т. ч. й не розвинуті в українській музиці для цього інструменту жанри. Однак, як і в першій половині XX століття провідне місце у цей час у творчості вітчизняних митців посідає віолончельна соната. «Першою ластівкою», що відкрила шлях до творів 1960-х років, стала Соната К. Шутенка (1954, Київ). Наступними були Соната одесита О. Красотова (1960) та одночастинна соната «Музика» кримсько-татарського композитора А. Караманова (1962). Соната для віолончелі та фортепіано харків'янина Л. Булгакова (1965) започаткувала «серійність» появи нових творів.

У наступні десятиліття цей жанр опрацьовували Є. Станкович (№ 1, 1966; № 2, 1968; № 3, 1971, № 4, 1995), І. Карабиць (№ 1, 1968; № 2, 1971), Ю. Іщенко (№ 1, 1970; № 2, 1979; № 3, 1997; № 4, 2004), А. Штогаренко (1971), В. Сечкін (Соната-поема, 1972), Г. Ляшенко (1975), В. Сильвестров (1970-1971, 1983), В. Бібік (№ 1 1989, № 2 пам'яті Г. Авер'янова, 1991), М. Скорик (соната A-RI-A, 1994). Важливу роль у формуванні віолончельного репертуару відіграли сонати

для віолончелі та фортепіано С. Шварца (1970), Чен Бао Хуа (1972, Бахчисарай), В. Шаронова (1973), С. Колобкова (1974), О. Ківи (1975), В. Назарова (1976), Л. Маркелова (1977), І. Польського (1977), О. Костіна (1979), В. Шахмана (1983), І. Небесного (1992), А. Гайденка (1994), В. Губи (1999) та ін. Неординарні склади та композиційні рішення вирізняють одночастинну сонату для віолончелі та камерного оркестру О. Зноско-Боровського (1972) та сонату для віолончелі, фортепіано і ударних Є. Мілки (1982). Святковим феєрверком у 2000 році на межі тисячоліть з'явилися віолончельні сонати З. Алмаші, В. Журавицького, О. Канерштейна, С. Пілютикова та ін.

На хвилі «шістдесятництва» в українському музичному мистецтві, у т. ч. в жанрі віолончельної сонати впроваджувалися нові техніки, композиційні та виконавські знахідки музики ХХ століття. В сонатах для віолончелі та фортепіано В. Бібіка, А. Караманова та В. Сильвестрова відчутний вплив авангардизму й модернізму. Так, **Валентин Сильвестров** у *Сонаті для віолончелі та фортепіано* (1983, присвячена І. Монігетті)<sup>90</sup> розвиває прийоми та виразні засоби, апробовані в ранніх творах, зокрема у розглянутому вище тріо «Драма». Тож для досягнення належного звучання й музичного враження у творі застосовуються різноманітні сонористичні й колористичні прийоми. Виконавці мають грати «*misterioso, leggero*, глибоким звуком». У партії фортепіано велику роль у створенні відповідного колориту відіграє педаль. На початку твору виставлено тривалу педаль з ремаркою, що «нова гармонія сама витискує попередню». Кілька разів підкреслюється: «Тут і в аналогічних випадках довга педаль не фіксується жорстко, а коливається між  $2/3$  і  $1/2$  педалі, чуйно реагуючи на текст» або: «Миттєво опустити до напівпедалі і натиснути повну педаль, щоб від попереднього залишилося відлуння» та подібні.

У віолончелі використовуються прийоми *sul tasto, sul ponticello*, різноманітні флажолети, вібрато, тремоло та ін. композитор пропонує незвичайний спосіб виконання піцикато: «Найлегкіше *pizz.* – грається почерговими щипками (майже дотиком) або ударами 1 і 2

<sup>90</sup> Silvestrov V. Sonata für Violoncello und Klavier (1983 / rev. 2000). Mainz : M. P. Belaieff, 2007. 37 p.

пальців правої руки *sul tasto* (смічок положити)». Нарешті піцикато переноситься і в партію фортепіано, для чого заздалегідь, на першій сторінці клавiру вказується: «Пюпітр поставити так, щоб наприкінці сонати було зручніше швидко і непомітно звільнити доступ до струн басового регістру для гри на струнах, не встаючи з місця». Ця дія також супроводжується довгою педаллю, що створює містичне звукове тло й згодом приводить до завмирання звучання.

Такі нетипові для класичного звуковидобування прийоми стають органічними звуковій палітрі камерно-ансамблевих творів українських композиторів даного періоду. Нові винаходи й винаходи у колористичній забарвленості творів 1970-1980-х років стають звичайними для митців нового покоління, які згодом продовжили історичні традиції. З подвійною силою вони впроваджувались у творчості композиторів-віолончелістів, які досконало знаючи специфіку інструменту, прагнули виявити його незвичайні можливості. Ці митці найбільш сміливо і яскраво застосовують різноманітні виразні й технічні засоби віолончелі. Тож виконання Сонати (2000) та «Гранта» (2002) для віолончелі і фортепіано З. Алмаші, «Диптиху» (1986) для того ж складу Ю. Ланюка, «Готичної партити» (1990) для віолончелі і органу та «Тихої музики» (1998) для віолончелі да гамба і віолончелі В. Ларчікова вимагає довершеного знання можливостей інструменту й володіння сучасними «розширеними» техніками гри.

У цих творах сонористичні ефекти органічно упроваджуються разом із алеаторикою, «розширеними» техніками гри та іншими неklasичними засобами виразності. Приклади цього зустрічаємо в *Сонаті для віолончелі та фортепіано*<sup>91</sup> (1992) композитора-віолончеліста **Вадима Ларчікова**. Партії віолончелі тут характерні підвищення та зниження інтонування на  $\frac{1}{4}$  чи на  $\frac{3}{4}$  тону, гра напівпритискуючи струну, флажолетні *glissando* повздовж струни («шум, подібний вітру»), пересування смичка від підставки до грифу й навпаки, що впливає на висоту, тембр і якість звуку тощо.

У фортепіано велику увагу композитор приділив педалізації і звуковим ефектам, які створюються різноманітними кластерами та

---

<sup>91</sup> Ларчіков В. Соната для віолончелі и рояля соч.7. Клавир. Рукопись, 1992. 40 с.

зовсім незвичайними для цього інструменту ударами по струнах роялю «довбешкою від великого барабану» та ін. У тексті твору звичайними є позначки виконання звуку чи пауз без визначеної тривалості, *accelerando* та *ritardando* усередині групи звуків, різноманітні повтори звуків із точно зафіксованими нотами або з їх зміною, що вимагає абсолютної свободи володіння інструментом та певною мірою робить виконавців співавторами твору.

Застосування таких прийомів чи допоміжних засобів має відповідати звучанню та музичному образу, що передбачались автором. Однак в реальності під час їх відтворення виникає багато перешкод, причиною яких є неконкретні пояснення, незрозумілість графічних позначок, фізична неможливість виконання через складність дій чи невідповідні конструкції інструментів, застарілість апаратури, яку пропонував у свій час автор тощо<sup>92</sup>. Усвідомлюючи складність цього процесу, В. Ларчіков опублікував низку статей з цих питань («Нова парадигма лексики сучасної віолончелі» [108], «Трактування віолончелі композиторами ХХ ст.: нова естетика, нова мова, нова техніка (до постановки проблеми)» [109], «Уніфікація нотації як умова адекватності виконавської інтерпретації нетрадиційних засобів сучасної віолончельної музики» [110]).

Поряд із незвичайними прийомами звуковидобування, в сонаті В. Ларчікова яскраво виражені формотворчі новації. Твір вирізняється оригінальною п'ятичастинною будовою: I ч. – *Moderato*, II ч. – *Allegro molto*, III ч. – *Fugue (sostenuto)*, IV ч. – *Presto*, V ч. – *Andante cantabile*, що тривають без перерви. Прискорення темпової динаміки від I ч. – до фуги й подальше уповільнення від фуги – до V ч. та застосовані композитором методи тематичного розвитку свідчать про певні концентричні ознаки форми. Такі принципи організації музичного матеріалу віолончельної сонати В. Ларчікова сприяють цілісності відображення авторської концепції.

Прагнучи оптимально виразити образний зміст твору, українські композитори застосовували й інші нетрадиційні формотворчі рішення. Тяжіння до стислості циклу з ознаками мінімалізму у формі

<sup>92</sup>Про пише у своїй дисертації Є. Головань [33].

та інтонуванні характерно для одночастинних сонат для віолончелі та фортепіано І. Карабиця № 1, Є. Станковича № 3, О. Костіна. Одним з найцікавіших прикладів є Соната «A-RI-A» для віолончелі та фортепіано М. Скорика.

Видатний український композитор, народний артист України, лауреат премії імені Т. Г. Шевченка, кандидат мистецтвознавства, Герой України **Мирослав Скорик** (1938-2020) працював переважно в музично-театральних, симфонічних та концертних жанрах і до написання сонат звертався не часто. Крім віолончельної, в його доробку лише дві сонати для скрипки та фортепіано (1963, 1993). Соната «A-RI-A» для віолончелі і фортепіано<sup>93</sup> (1994) була створена в період роботи композитора у США. Твір присвячений видному радянському віолончелісту В. Сараджану, який сумісно із піаністом В. Винницьким здійснив прем'єрне виконання сонати в Карнегі-холі у Нью-Йорку 13 листопада 1994 року. Крім сонати, для віолончелі М. Скорик створив «Листок з альбому» (1956) та два віолончельних концерти (1983, 2016). У цих опусах здобули відображення стилістичні тенденції часу їх створення: в Першому концерті – неоромантичні, в Сонаті – полі- та неостилістичні, в Другому концерті – постмодерні та поставангардні.

Жанрово-стильова палітра творчості митця є дуже різноманітною – від фолку до партити, від джазу до духовних опусів, але пріоритетним для М. Скорика завжди був академічний напрямок. Це яскраво виражено в інструментальній музиці загалом та у віолончельній сонаті зокрема. Одночастинна соната «A-RI-A» презентує неокласичний / необароковий тип творів, тематизм якого вирізняється імпресіоністичним колоритом, дисонансністю та інтонуванням, наближеним до серійних побудов. Головною особливістю стилістики цього твору є характерна неофольклорна яскравість тематизму, яка стала візитівкою композиторського стилю та української музики загалом у світовому музичному просторі.

Музика віолончельної сонати, як і більшість інструментальних опусів М. Скорика, вирізняється лірико-драматичним характером.

---

<sup>93</sup> Skoryk M. A-RI-A for cello and piano. (Printed in the U.S.A). Duma Music, Inc., 1998. 8 p.

Попри зовнішній лаконізм, «A-RI-A», як і інші віолончельні твори митця, вважається віхою на творчому шляху композитора. В цьому творі набули синтезу альянсу бахівського часу та «регтаймові» звороти естрадно-танцювальної музики ХХ століття, за якими соната близька до скориківській Партити № 6 для струнного квартету [82]. В обох творах відчутно тяжіння до типових для постмодерну інтертекстуальності, своєрідного діалогу «свого» з «чужим» та «старого» з «новим». Для композиції характерне майстерне й органічне сполучення різних стилістичних спрямувань – від канонів барокової доби й до сучасних нефольклорних ознак і джазу.

Влучну характеристику творчості композитора, що прямо стосується Сонати «A-RI-A», надала З. Юзюк: «Мирослав Скорик – виразник прогресивних новаторських тенденцій в українській музиці. Його творча концепція виявляється в постійному використанні невичерпних можливостей українського, зокрема карпатського, фольклору та народних форм музикування. Рисами композиторського почерку є лаконічність і, водночас, змістовність висловлювання, класична чіткість форм, яскрава національна визначеність» [192].

Процес формотворення щодамі вирізнявся індивідуалізацією рішень. Крім одночастинних форм, широко застосовувались українськими композиторами неklasичні циклічні будови (напр., сонатно-сюїтна форма I ч. сонати А. Штогаренка; двочастинна будова II ч. Сонати № 1 Ю. Іщенка). Так, контрастну тричастинну будову – *Allegretto*, *Andante (rubato)*, *Tempo I* – з ознаками сонатності й чітко вираженою репризністю має згадана одночастинна *Соната № 1 для віолончелі та фортепіано*<sup>94</sup> **Івана Карабиця** (1945-2002), присвячена пам'яті дорогого вчителя Б. М. Лятошинського.

Уже в початковому *Allegretto*<sup>95</sup> тематизм викладено не відповідно до класичних зразків. До мелодичного висловлення віолончелі, схожого на скорботний монолог, вкрапляються поодинокі звуки

<sup>94</sup> Карабиць І. Сонати для віолончелі та фортепіано № 1, 2 / Редактори Н. Біджакова, Т. Моргунова. Київ : Музична Україна, 2015. 40 с. (Соната № 1 С. 3-17, п. в-челі С. 1-7; Соната № 2 С. 18-34, п. в-челі С. 8-12).

<sup>95</sup> Короткий огляд Сонати для віолончелі та фортепіано І. Карабиця подано редакторами видання [16, с. 35-37].

фортепіано, створюючи враження аритмічної пульсації. Їх кілке, холодне звучання виступає контрастом по відношенню до пластики віолончельної теми. Насичена зламаними інтонаціями, синкопованими ритмічними збиваннями тема нагадує тяжкі зітхання. Враження розгубленості підкреслюється тональною невизначеністю теми. Однак, завдяки прозорій, ненасиченій фактурі, ця мелодія у цілому має ясний, світлий характер, віддзеркалюючи відношення автора до Вчителя. Таке мелодичне і фактурне рішення засобами сучасного інтонування і ритміки, використане І. Карабицем на початку твору, є абсолютно органічним художньому образу.

Прозвучавши тричі по чергово у кожного з інструментів, лірична тема отримує розвиток у скерцозного типу епізоді (тт. 16-26). Для цієї розробкової побудови характерні ті ж зламане інтонування та пульсація «серцебиття», що підсилюється частими метричними змінами (основний розмір 6/8 у т. 22 змінюється на 5/8, далі на 4/8, у т. т. 25-26 повертається 6/8, а у наступному такті – 9/8). Ці засоби допомагають виразно змалювати стан людини, яка втратила близького друга і вчителя. За характером інтонування цей епізод нагадує вигуки протесту, що упокорюються з поверненням основної теми. Наступний епізод хорального плану, побудований на гармонії неповних нонакордів, відокремлюється гранд-паузою і проводиться фортепіано (т. т. 36-52). За своїм характером – це філософські роздуми про буття та небуття. Зі вступом віолончелі музика насичується ораторським пафосом (т. т. 52-68).

В межах класичної сонатної форми відзначені теми співвідносяться між собою як головна та побічна. Проте, незважаючи на інше тематичне і фактурне викладення, мелодизм другого епізоду побудований на інтонаційних та ритмічних елементах першого. Подальший епізод (т. т. 69-86) має всі ознаки заключного розділу: звучання інструментів поєднується у стрімкому поривчастому русі. Цей розділ інтонаційно теж споріднений з першою темою, впродовж його розвитку настає її початкове викладення (т. т. 87-99). Таким чином, у першому розділі Сонати № 1 І. Карабиця наявні ознаки монотематичності, а в композиційній будові – сонатності.

Середній розділ *Andante (rubato)* (т. т. 99-134) на перший погляд не пов'язаний з *Allegretto*. Однак, гостроритмічна пульсація (пунктирний ритм тридцять другої та вісімки з двома крапками) та «зламане» інтонування при ретельному розгляді являються елементами початкової теми. Подібне запозичення характерно для мікротематизму, застосованого композитором у творі. Покладені в основу нового розділу ці елементи слугують зв'язувальною ланкою між двома великими побудовами твору. Фактурне насичення та динамізм викладення всього розділу вказують на його розробковий характер. Це визначається і місцем цього розділу у творі, і наступною за ним каденцією віолончелі.

Насичена драматична каденція віолончелі, що передує останньому розділу, є органічною змісту сонати І. Карабиця. Завдяки застосуванню «розширених» прийомів гри «розмова від першої особи», заявлена на початку твору, отримує у віолончельній каденції найбільшу експресивність і драматизм. Тут композитор використовує вільне неметричне викладення мелодики, темпову свободу, алеаторичні елементи тощо. Перший мотив каденції, виконуваний *pizz.*, побудований на стрімкому пунктирному ритмі з середнього розділу. Відтворений у низхідних стрибках в межах  $e^1$ - $F$  він створює враження тяжкого серцебиття. За ним лунає скорботна тема, що звучить у височині (третя октава) як імітація жіночих голосінь. Схожість з голосіннями додають загальне прискорення темпу (*foco a foco accelerando* та *più accelerando*) й поступове подрібнення тривалостей у кожній долі (тріоль змінюється квартолю, квартоль – квінтолью та ін.), створюючи враження пришвидшення темпу.

Цей рух приводить до ритмічно невизначеної групі нот, яку автор пропонує «повторити декілька разів у довільному порядку, гранично прискорюючи». Алеаторична техніка сполучається зі штрихом *sautillé sul ponticello*. Звуковидобування біля підставки змінює тембр віолончелі, який стає схожим на металеве шелестіння, за рахунок чого створюється містичне напруження. Іншими виразними засобами в каденції, що працюють на створення музичного образу, є різноманітне *vibrato* на визначених і невизначених інтервалах

(виконувані *sul ponticello* та *ordinare*), пасажі *pizzicato*, подвійні ноти, загострене інтонування і жорстка ритміка.

У репризі відбувається значна динамізація тематизму, як за звучанням, так і за формою. Тема на *f* проводиться дуже стисло, за рахунок її варіативного викладення. Динамізм форми досягається виключенням з репризного розділу філософсько-споглядальної (побічної) теми, замість чого включено розвиток скерцозного епізоду. В емоційному плані подібна сконцентрованість і стислість викладення тематичного матеріалу породжує відчуття обурення, протесту проти нездоланної трагічності життя. Останній гнівний вигук (*Maestoso*, т. т. 199-202) змінюється скорботною реплікою початкового мотиву, що упокорює з неминучістю. Отже, використання новітніх («розширених») технік гри та інструментальних прийомів, майстерно застосованих І. Карабицем у Першій віолончельній сонаті, сприяло відтворенню у цьому творі концепції споконвічного питання життя та смерті.

Інший приклад формотворення презентує одночастинна Соната № 3 для віолончелі та фортепіано<sup>96</sup> Є. Станковича. Це твір яскраво вираженого фольклорного напрямку, присвячений його виконавиці, відомій віолончелістці М. Чайковській. Основою тематизму третьої сонати, як і віолончельного концерту Станковича, являється тритоновно-полутонівна послідовність мотивного матеріалу, яка тут депо нагадує експресіоністичну серію. У цьому творі Є. Станкович розширив вже опрацьовану його сучасниками палітру сонористичних та алеаторичних засобів. Так, у звичайних кластерах ним використано їх поступове зняття, в партії віолончелі – гра під підставкою та ін. Стосовно будови сонати відмічається, що вона «наділена всіма атрибутами класичної форми сонатного алегро» [186, с. 101]. Перш за все привертає увагу чіткий тональний план: в експозиції і репризі тональна опора підкреслюється органним пунктом. На початку репризи похідний матеріал проводиться квінтою вище, ніби в тональності домінанти, а завершення експозиції нагадує класичну модуляцію

<sup>96</sup> Станкович Є. Соната № 3 для віолончелі та фортепіано. Клавір. Київ : Музична Україна, 1973. 15 с., п. в-челі 4 с.

в субдомінанту. Не залишається поза увагою дослідників і своєрідний тональний конфлікт між тональностями головної партії *cis* і побічної *f* (з 16 т.) [186, с. 101]. До ознак класичної форми тут належать заключна тема у завершенні експозиції (7 т. до ц. 5), початок розробки на похідному мотивному матеріалі (один такт до ц. 5), введення предикту перед репризою (ц. 11).

Типова для класичної сонатної форми і ритмічна фігура «сплеску». Виявлення її різноманітних граней значною мірою сприяє формуванню тематизму та його динамічному розвитку. Зокрема, зазначений тональний конфлікт сонати (т. т. 15-17) підкреслюється ритмічним протиставленням передостаннього звуку початкової мелодичної послідовності (*cis*), що відіграє роль тоніки, і останнього її звуку (*f*). Зухвалий характер наскрізної ритмоформули «сплеску» присутній і на завершенні побічної партії (ц. 3), а разом із вичленуванням ланок похідної мелодичної послідовності простежується і на початку розробки. Таким чином, драматургічна концепція сонати має яскраву орієнтацією на класичну цілісність, а процес формування тематизму з похідного мелодичного матеріалу та протиставлення головної і побічної партій значною мірою здійснюється за рахунок характерних ритмічних елементів. Отже, у сучасній композиції ритм постає одним з основних структуроутворювальних компонентів форми.

Орієнтація вітчизняної віолончельної творчості 1960 – початку 1970-х років на світові традиції (сонати № 1 І. Карабиця, ранні Є. Станковича, № 1 Ю. Іщенко, О. Костіна, О. Ківи та ін.) не позбавляла українських митців опанування національних основ, творчого поєднання нового інтонування і музичних засобів з українським мелосом та принципами народно-пісенного варіювання. Так, у 1970-ті роки з'являються віолончельні сонати неофольклорного спрямування Ю. Іщенко (№ 2), Г. Ляпенка, І. Польського, В. Сечкіна, Є. Станковича, А. Штогаренка та ін.

Вище відзначалось, що в цей час практика опанування фольклорних джерел вимагала не просто їх обробки чи варіювання, а вираження національного на рівні узагальнення світового досвіду. Це особливо очевидно, якщо зважити на форми опрацювання

фольклорного матеріалу в першій половині ХХ століття. З цього приводу доречно навести думку М. Гордійчука щодо незвичайної, на погляд дослідника, обробки українських народних пісень О. Спендіаровим: «Будучи учнем М. Римського-Корсакова, добре знаючи, мабуть, доробок на ниві народної пісні М. Лисенка та інших українських митців (Степового, Стеценка, Леонтовича), Спендіаров підійшов до свого завдання не як звичайний “гармонізатор” чи “аранжировщик”, а як вдумливий художник, що ставив за мету подати на фольклорному музично-поетичному матеріалі ряд розгорнутих, обривно-витончених вокально-інструментальних творів» [36, с. 137]. Щодо самого методу обробки народно-пісенного матеріалу відмічалось: «Найпридатнішою <...> виявилася куплетно-варіаційна структура, яка на той час уже складалася в російській та українській музиці і широко застосовувалася в жанрі обробок народних пісень. Така структура відкривала широкі можливості щодо “просторового”, в часі і русі, відтворення змісту пісень. Фольклорний наспів Спендіаров зберігає в недоторканості, а все те, про що йдеться у кожній новій строфі пісенного тексту, прагне передати в інструментальному супроводі» [36, с. 137-138]. Безсумнівно, опрацювання фольклору в останній третині ХХ століття було іншим, а відзначені М. Гордійчуком композиційні принципи сприймалися на рівні «старого народницького уявлення про народне» [72, с. 123].

Одним із видних представників неофольклорного напрямку цього періоду був **Андрій Штогаренко** (1902-1992) – визначний український композитор, педагог, музично-громадський діяч, заслужений діяч мистецтв та народний артист УРСР, народний артист СРСР, Герой Соціалістичної Праці, ректор Київської консерваторії у 1954 – 1968 роках [127, с. 330-331]. У своїй творчості композитор тяжів до монументальних симфонічних та вокально-симфонічних жанрів. Його шість симфоній, значна кількість вокально-симфонічних, оркестрових, інструментальних і вокальних композицій у свій час отримали високу оцінку, деякі з них і нині викликають невідомий інтерес виконавців та публіки. Твори А. Штогаренка стали мовби сполучною ланкою між українською класикою та

сучасністю. Поряд із монументальністю, яскравим мелодизмом, стрункністю будови, їм характерні змішані форми, такі як сонатно-сюїтна, концертно-сюїтна чи симфонія-кантата [183].

Як митця А. Штогаренка вирізняли висока професійність, внутрішня енергія, оптимізм. Поряд із домінуючим ліричним началом, значне місце у його творах посідають героїчні образи. У штогаренківській ліриці, епічно-врівноваженої, часом світлої, іноді схвильованої, емоційно напруженої, майже завжди присутні мужні нотки. Музичні образи його творів настільки виразні, що навіть без літературної програми в них відчутний певний зміст, підґрунтям якого є звичаї та історія народу. Деякою мірою в цьому виявилось щире зацікавлення композитора українськими думами, історичними та побутовими піснями, жартівливими піснями-танцями та народною інструментальною музикою [183].

Але, поряд з унікальними індивідуальними рисами, у творах композитора закарбувались ідеали радянського часу, що насамперед проявилось у вокально-хоровій музиці, як масовому жанрі (кантата «Переможцям слава», поема «Про партію рідну», хори «Зійшла комунізму зоря», «Лірична ода Жовтню» та ін.). На противагу цьому, камерно-інструментальна музика А. Штогаренка відрізняється щирістю висловлювання, непідробним ліризмом, подекуди відверто жартівливим характером, витоками якого є джерела українського фольклору. Притаманні їй глибока емоційність і психологізм, разом із яскравою образністю, різноманітним тембральним забарвленням й неординарними драматургічними рішеннями, знайшли відображення і в його віолончельній сонаті.

Соната для віолончелі і фортепіано<sup>97</sup> (1976) А. Штогаренка є яскравим зразком композиторського стилю. Твір написаний у традиційній тричастинній формі: I ч. – *Allegro moderato*, II ч. – *Andante cantabile*, III ч. – *Allegro giocoso*. Але кожна частина вирізняється своєрідним формотворенням та образним змістом<sup>98</sup>. Найбільш показовою

<sup>97</sup> Штогаренко А. Соната для віолончелі з фортепіано. Клавір. Київ : Музична Україна, 1978. 39 с., п. в-челі 16 с.

<sup>98</sup> Загальний аналіз Сонати для віолончелі та фортепіано А. Штогаренка поданий у кваліфікаційній роботі М. Менцінського [118, с. 71-76].

в цьому плані є I ч. (сонатне *allegro*), заснована на контрастах (тематичних, динамічних, ритмічних, темброво-регістрових) й тотальній варіаційності музичного викладення.

Вже *головна партія експозиції*, що має тричастинну будову, складається з двох контрастних тем – елегійно ліричної (*Allegro moderato*) та зухвало рухливої (*Piu mosso, con energico*). Застосоване тут ансамблеве викладення майже зримо змальовує український степ й звитяжні події, що відбувались на цій землі. В основі побічної партії, що звучить після невеличкої сполучної, покладено два елементи – танцювальний та лірико-пісенний, які постійно перемежаються між собою та варіюються. Заключна тема складається з мелодичного та активного елементів (фігура «сплеску») й підводить до розробки.

У розробці використано другу тему головної партії *Piu mosso, con energico* та останній мелодичний елемент побічної. Структурно розробка також має тричастинну форму. Ця музика народжує в уяві і шалені перегони, і сутички з ворогом, і невільницький стогін... В репризі перша тема головної партії проводиться один раз. Її звучання на *p* октавою вище сприймається як спогад, відлуння далеких подій. Після цього одразу звучить побічна, яка підводить до кульмінації I ч., що завершується урочистою, переможною кодою, побудованою на елементі з першої головної теми. Останні п'ять тактів на *p* звучать як тяжке зітхання і жаль за минулим. Відсутність у репризі другої головної теми зумовлена як її використанням у розробці, так і образним змістом I ч.

Якщо в образності I ч. ніби присутній оповідач, який згадує про давні події, то II ч. – це розповідь «від першої особи». Ця частина відкривається «баритоновим» монологом, основним мотивом у якому є низхідний *c-moll* ний тризвук. Цей мінорний тризвук, трансформуючись, проходячи в інших тональностях, на різній висоті, є ключовою інтонацією всієї частини. Будову II ч. можна визначити як складну тричастинну з ознаками сонатності<sup>99</sup>. Перший розділ складається з кількох тематичних побудов з наскрізним розвитком, в яких відчутні інтонації першої теми головної партії I ч. Після другої теми

<sup>99</sup> М. Менцінський визначає її як «умовно концентричну» [118, с. 73-74].

звучить низхідний *e-moll* ний тризвук і начебто настає реприза розділу, але заліговані по двоє вісімки, як розгойдування дзвону, виводять музичний розвиток на «новий виток». Діставши кульмінації, тема раптово обривається на *sub p* – це початок середнього розділу II ч.

Тема середнього розділу *Poco più mosso e agitato* та її подальший активний розвиток містять мотив «сплеску» із заключної теми I ч. Образно тут змальовується картина боя, а «фігура сплеску» як раз є тією фанфарою, що попереджує про небезпеку й закликає до боротьби. Як частина форми, цей розділ має явно розробковий характер, включаючи кульмінацію всієї II ч. Реприза першого розділу починається з другої тематичної побудови і триває без змін майже до кінця «дзвонової» теми. Її невеличке відхилення наприкінці підводить до філософськи наповненого звучання початкового монологу, який обрамляє II ч.

Будову III ч. – *Allegro giocoso* – можна визначити як тричастинну з ознаками сонатності: в експозиції наявні дві теми, схожі за характером, а на місці розробки (середній розділ) знаходиться нова лірична тема, що виконує компенсаторну функцію побічної. Поряд з оригінальними темами, блискавичними спалахами у фіналі відлунюють тематичні елементи з попередніх частин. У репризі обидві теми експозиції проводяться з незначними змінами, завершуючись потужною кульмінацією та стверджувальною непереможною кодою.

Фінал сонати, вирішений у яскравому віртуозному плані, має узагальнюючий характер тематизму, що надає підстави для різної інтерпретації цієї музики. Зважаючи на жанрово-танцювальний тематизм, швидкий темп та стрімку зміну образів, виконання III ч. можна інтерпретувати в суто віртуозному плані – легко й блискуче. Але якщо взяти до уваги змістовне та емоційне наповнення двох перших частин та включення їх тематизму до III ч., то трактування музики схиляється в бік «сильного» фіналу. Калейдоскопічність тематизму в III ч. не порушила цілісності форми, підкреслюючи тим самим тонкість і вишуканість камерного письма А. Штогаренка.

Вільне трактування класичних форм, варіантно варіаційні принципи розвитку, іноді нестандартне функціональне навантаження

тематичного матеріалу відносно його місця у формі підтверджують, що структура та будова частин у А. Штогаренка підпорядкована насамперед образному змісту. Контрастність та відокремленість структурних і тематичних побудов, виокремлення розробкових епізодів як окремих розділів твору та їх розвиток на новому тематичному матеріалі свідчать про впровадження сюїтних принципів формотворення у сонатній побудові й, таким чином, розвитку сонатно-сюїтної будови, як національного типу форми.

Дослідник української віолончельної сонати М. Менцінський так характеризує твір: «Соната для віолончелі Андрія Штогаренка, безперечно визначний зразок цього жанру. Музична мова митця відзначається яскравою індивідуальністю, життєствердним оптимізмом та відштовхується від витонченої української пісенності та традицій української класичної композиторської школи. Образна драматургія сонати перейнята контрастними емоційними станами: романтично-танцювальна перша частина доповнюється філософськими роздумами та експресією другої частини та енергійно-експресивними образами фіналу. Драматургія та архітектоніка твору відображає глибoku індивідуальність письма та майстерну реалізацію авторської концепції, що заслуговує на визнання цього твору як видатного зразка віолончельної камерно-інструментальної літератури» [118, с. 76].

У кульмінаційний період розвитку жанру в Україні була створена Соната для віолончелі з фортепіано (1978, за довідником А. Мухи – у 1977 [127, с. 236]) **Іллі Полького** (1924-2001). Знаний харківський митець належав до старшого покоління українських композиторів, і в його творчості переважав традиціоналістський підхід та опанування оперних і хорових жанрів. Тож скрипкова (1947) та віолончельна сонати – це нечисленні зразки камерно-інструментальної музики І. Польського. Написання віолончельного твору співпало з піком творчої активності композитора в інструментальній галузі: у 1974 році з'явилася його Перша симфонія, у 1975 році – оркестрова «Увертюра», в 1977 – Друга симфонія, в цей же період він починає писати цикл «24 колядки» для фортепіано. У ті ж роки захищається кандидатська дисертація «Колядні цикли на Україні і Білорусії» (1978).

Появу віолончельного твору стимулювало захоплення доньки композитора Ірини Польської камерною музикою та її спільне музикування з харківськими віолончелістками Наталією Палкіною та Євгенією Красновською (Епштейн). Зокрема разом з Н. Палкіною (небогою знаної харківської віолончелістки Ю. Пактовської) Соната І. Польського виконувалась у звітних концертах Пленуму композиторів (24.03.1980, Харків), в авторських концертах (15.01.1985, ХДІМ) та ін.

Віолончельна соната І. Польського має романтичну циклічну форму: I ч. – *Moderato espressivo*, II ч. – *Moderato cantabile molto espressivo*, III ч. – *Allegro dansando*. Відповідно до романтичних традицій трактування циклу вирішена і образна сфера твору: основу драматургії I ч. становить тематичний конфлікт, II ч. – це ліричний центр, III ч. – народне свято. В будові віолончельної сонати віддзеркалились риси крупних форм, характерні індивідуальному стилю митця, а в тематичному розгортанні переважає декламаційно-мелодичний тип викладення, що є основним у оперно-вокальних творах. В тематичному розвитку сонати присутні мотиви із «24 колядок» для фортепіано та тема «пам'яти» з Першої симфонії.

Головна партія I ч., виписана як драматичний монолог віолончелі, уособлює думки й відчуття самого автора. Початкова декламаційно-розспівна тема на фоні баркарольно-колискового акомпанементу фортепіано в кульмінації здобуває ораторської патетики. Бентежність, схвильованість звучання, що поступово переходить у незгоду й обурення, психологічно загострює музичний образ. Побічна тема (ц. 3) відокремлена тональним зсувом: викладення головної партії спирається на *d-moll* (ключовий знак – *b*), а побічної – на *H-dur* (при ключі п'ять дієзів). Ця зміна акцентує перехід до іншої образної сфери, що разом із динамікою, фактурою, мелодикою створює тематичний контраст. Втілення у побічній партії кола ліричних, мрійливих почуттів відрізняється «хвилеподібним» викладенням: віолончельна тема з'являється після кількох мотивів («спроб», «прохань») фортепіано.

У бурній, нестримній розробці (ц. 5) знаходять вихід бентежні настрої головної партії. Насичення фактури, підсилення динаміки,

розширення ігрового діапазону підсилюють емоційне напруження і драматизм. Характерним прийомом є навмисне повторення певних інтонаційних зворотів, які звучать як заклики або ствердження. Декламаційний характер викладення зумовлений як індивідуальною манерою композиторського письма, так і образним змістом музики. Немаловажну роль у драматургічному розвитку, що в розробці досягає загальної кульмінації, відіграє уведення каденційного монологу віолончелі (ц. 7). Зберігаючи розспівно-декламаційний тип інтонування, каденційний епізод не порушує меж романтичної традиції. У подальшій репризі (ц. 8) побічна партія відсутня, що обумовлено необхідністю динамізації форми та драматургічними завданнями твору. У коді I ч. (ц. 9-10) монологічне висловлювання віолончелі повертається до образів, відтворених на початку сонати.

II ч. сонати створена у тричастинній формі з наскрізним розвитком та елементами сонатності. Висловлювання від «першої особи», застосоване у I ч., здобуває тут яскравого вираження: II ч. починається стримано-скорботним монологом віолончелі *con sordino*, який згодом підтримує скупий фортепіанний супровід. Поступовий розвиток й наростання напруження підводять до середнього розділу *Affettuoso*, що є розробкою сонатного *allegro*. Розвиток елементів початкової теми II ч., їх проведення на *f*, розширення діапазону, ущільнення інструментальної фактури та ансамблевої взаємодії посилюють емоційне напруження, що досягає тут кульмінації.

Розшарування ансамблевої фактури на кілька автономних площин яскраво відзначено у віолончельному інтонуванні, де мелодична лінія розподіляється на два пласти: знервовані оклики угорі та відгуки подвійними нотами у нижньому регістрі. Цікаво вирішено й ансамблеве навантаження фортепіанної партії: виокремлення деяких елементів акомпануючої фактури отримує самостійну драматургічну роль у голосоведінні. Повернення початкової теми, зниження динаміки, імітація завмираючих кроків та зітхань приводить до спаду напруження. Реприза II ч. (*Tempo I*) також скорочена, що позначилось на динамізації форми й тематизму. Мелодичному викладенню II ч., так само, як і I ч., характерні повторення фраз і мотивів, зумовлених проявами рефлексії і музичною образністю твору.

В основу тематизму III ч. сонати покладені танцювальні мелодії. Головна партія – *Allegro dansando* (ц. 16) – подана як зухвалий парубочий танок, що відкривається пружним вступом віолончелі. Музичне викладення теми (тональна основа *D-dur*) побудовано на постійних перегукуваннях інструментальних партій. Повтори певних мелодичних зворотів у цьому випадку є типовим структурним прийомом української танцювальної музики. Застосування танцювальних ритмоформул, пружні злети *glissando*, відривчасті штрихи стакато й маркато працюють на створення відповідного музичного образу.

Побічна тема III ч. – *Pochissimo meno molto ritmico* (2 такти до ц. 18) – створена у жанрі частівок й асоціативно нагадує бесіду кумоньок. Перехід до нової – жіночої – образної сфери позначений тональною зміною (в основі *e-moll*). Ансамблева фактура вирішена здебільшого у плані *solo* віолончелі – акомпанемент фортепіано, що у розвитку (під час зміни знаків) перемінюється на діалог. Наступний розробковий епізод III ч. – *Piu vivo, giocoso* (ц. 19) – теж відокремлено тональним зсувом (при ключі чотири бемолі). Інструментальне викладення залишається незмінним: у фортепіано – акомпануюча фактура, у віолончелі – нестримний рух шістнадцятими, заснованими на інтонаціях побічної партії. Але тут фортепіанний супровід стає «головним учасником» подій: перекидання опорних басових звуків угору та низхідні октавні фігурації шістнадцятими створюють ефект дружнього сміху, вигуків танцюючих. У кульмінації (ц. 20) з'являється ритмічна фігура зі вступу віолончелі з III ч., що поступово підводить до репризи.

Тематичне викладення репризи – *Meno mosso* (ц. 21, відміна знаків) – це безпосереднє продовження розробкового епізоду. Ритмічне пришвидшення за рахунок зміни метру (розмір  $3/8$ , порівняно з  $3/4$  на початку III ч.), звуковидобування у віолончелі *col legno*, у фортепіано бурхливі, поривчасті пасажі, які згодом підхоплює віолончель, динамізують музику цього розділу. Завдяки інструментальному викладенню початок репризи III ч., суміщаючи в собі й функції розробки, стає кульмінацією всього твору.

Повернення ритму частівок (ц. 22) і рух хроматичних пасажів у фортепіано водночас з усталенням чотиридольного метру передусе появи побічної партії III ч. (ц. 23). У репризі відновлюється її тональна основа (один дієз при ключі). Побічна також динамізується, зокрема це проявляється у стретному викладенні фортепіанного акомпанементу, де загальний рух, що прискорюється, перемежається з віртуозними пасажами віолончелі. Зазначене викладення підсилює емоційне напруження, й звучання побічної набуває масштабів грандіозного танцювального свята. У коді, побудованій на тематизмі головної партії, – *Poco più mosso* (ц. 24) – драматургічне напруження продовжує зростати. Наступний, як закручувана пружина, швидкий пасажний рух у *Lento poco stringendo* (ц. 25) зривається фінальними акордами. Таким чином, сучасний підхід у віолончельній сонаті І. Польського, що виявився в інтонуванні, тематичному викладенні, трансформації (динамізації) форми та ансамблево-фактурних рішеннях, був втілений уповні традиційними виконавськими засобами, «крайньорадикальні» прийоми звуковидобування не застосовувалися.

Драматургічна концепція, композиційна структура й тематизм Сонати І. Польського свідчать про значний вияв рефлексивного начала. У XX столітті рефлексивність творчості, як основа багатьох художніх концепцій, відображає «пошуки гармонії та цілісності, що втрачені, діалог культур минулого та майбутнього, ідею всеєдності й повернення до духовних основ світу» [181, с. 20]. У віолончельній сонаті І. Польського рефлексія стає одним із провідних художніх принципів. За визначенням Л. Шаповалової це є «народження рефлексивного стилю» [181, с. 17].

До найзначніших зразків фольклорного напрямку належить Друга Соната для віолончелі та фортепіано<sup>100</sup> (1979) **Юрія Іщенка** (1938-2021). За визнанням самого композитора Соната з'явилася рубіжною віхою у його творчості, адже саме у цьому творі в цілісному органічному сплаві поєднані добутки композиторської майстерності з фольклорною основою. Це стало для митця природним виявом внутрішнього відчуття національного<sup>101</sup>.

<sup>100</sup> Іщенко Ю. Соната для віолончелі та фортепіано № 2. Клавір. Рукопис, s. a. 66 с., п. в-челі 17 с.

<sup>101</sup> Детальніший аналіз твору буде зроблено в наступному розділі, присвяченому камерно-ансамблевій (за участі віолончелі) творчості Ю. Іщенка.

Другу сонату, як і більшість своїх віолончельних опусів, композитор присвятив першому виконавцю – Вадиму Червову. Слід зазначити, що як і у всі часи мистецький процес останньої третини ХХ століття характеризувався тим, що більшість творів виникала під впливом виконавців. З віолончелістів у 1960-1990-ті роки такими виконавцями в Києві були насамперед В. Червов та М. Чайковська. У фондах кабінету звукозапису Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського у їх виконанні залишилися записи найцікавіших творів вітчизняних композиторів.

Огляд українського камерно-ансамблевого мистецтва за участі віолончелі переконує, що 60-80-ті роки ХХ століття стали вершиною розвитку жанру віолончельної сонати в Україні. Саме у ці десятиліття створюються найзначніші сонати для віолончелі Ю. Іщенка, І. Карабиця, Г. Ляпенка, Є. Мілки, В. Сильвестрова, Є. Станковича, М. Скорика, А. Штогаренка та ін., які займають гідне місце у світовому репертуарі. Цей злет був зумовлений насамперед розвитком національної композиторської школи на нових засадах. Намагаючись вийти за межі єдино прийнятного методу соцреалізму, опановуючи світовий мистецький досвід ХХ століття, молоді митці шістдесятники у нових формах й новими неklasичними засобами втілювали нові ідеї, теми, образи. Подальше звернення українських композиторів до принципів класичного формотворення, що поєднується із індивідуалізованим типом тематичного викладення та інтонування, дали В. Сумароковій привід відзначити, що «своєрідне поєднання <...> традиційної “відкристалізованої схеми” (моделі сонати-канону) і нового типу тематичного розвитку – характерна риса так званого “змішаного стилю”, який нібито узагальнює процес тяжіння української віолончельної сонати до різних стильових полюсів» [168, с. 174]. У даній праці поняття «змішаний стиль» трактується як неостилістика.

В 1990-ті роки через несприятливі умови розвитку музичної культури в Україні у віолончельному мистецтві відбувається спад в композиторській та виконавській діяльності. Але вже на початку третього тисячоліття віолончельний доробок поповнився цікавими

творами, серед яких сонати для віолончелі та фортепіано З. Алмаші, В. Журавицького, О. Канерштейна, «Трагічний ескіз пам'яті В. Червова» (2002) та Четверта (одночастинна) віолончельна соната (2004) Ю. Іщенко, віолончельні сонати А. Томльонової (2002). Серед нечисленних творів інших жанрів можна відзначити фортепіанні тріо «Епілоги» (2005) Є. Станковича та «Mozart-Augenblick» (2005) В. Сильвестрова, «Місячне світло» (2010) О. Яковчука, «Gravitation» для двох віолончелей (2001) та тріо для кларнета, скрипки та віолончелі «Герцет» (2007) Алли Загайкевич, «Voice» для двох віолончелей (2005) Вікторії Польової, «Дихання лева» для флейти, кларнета, скрипки та віолончелі та фортепіано (...), «Пустота» для скрипки та віолончелі (...), фортепіанне тріо (...) О. Безбородька та ін. І на цьому етапі розвитку української камерно-ансамблевої музики віолончель спроможна виражати концептуальні ідеї та образний зміст творів нового тисячоліття.

### РОЗДІЛ 3

## ВІОЛОНЧЕЛЬ У КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВІЙ ТВОРЧОСТІ Ю. Я. ІЩЕНКА (1938-2021)

### 3. 1. Творчість Юрія Іщенка в українському музичному просторі другої половини ХХ століття: автобіографічний концепт

Юрій Якович Іщенко (1938-2021) – один із самих плідних композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століть, у спадку якого представлені твори майже всіх академічних жанрів<sup>102</sup>. Творчості митця у різних галузях присвячено багато музикознавчих розвідок, зокрема узагальнення духовних основ особистості і творчості митця здійснено у монографії «Християнські ідеї та образи у творчості Юрія Іщенка» І. Гарькавої та О. Зосім. Авторки цієї праці надали таку оцінку творчій постаті композитора: «Юрій Іщенко <...> у своїй творчості наслідує, переосмислює і примножує традиції, закладені українською класичною музичною школою, передусім мистецтвом ХІХ – першої половини ХХ ст. У становленні його як митця засвідчено спадковість та потужну силу національної музичної традиції <...> Щирість висловлювання – одна з найперших заповідей Юрія Яковича» [28, с. 102-103].

Творча діяльність композитора тривала від середини 50-х років ХХ – до 2021-го року, що у цілому співпадає з періодом розвитку сучасної української музики, й у його творах знайшла відображення поява нових тенденцій на кожному етапі цієї еволюції. Хронологічно еволюція стильових напрямів, а отже, жанрової та образної сфери, музичної лексики, виразних засобів камерно-ансамблевої творчості другої половини ХХ століття поділяється на чотири умовних відтинки: 1) з кінця 1940-х – до кінця 1950-х років (виключно опора на традиції класичної спадщини); 2) з кінця 1950-х – до середини 1960-х років (період стильового «розмежування», де, з одного боку, зберігаються класичні добутки, а з іншого, йде радикальне осучаснення музично-виразних засобів); 3) кінець 1960-х – початок 1970-х років

---

<sup>102</sup> Список творів Ю. Я. Іщенка подано в праці І. Гарькавої та О. Зосім [28, с. 180-199].

(своєрідний «рух назустріч», одночасне використання як «традиціоналістами», так і «авангардистами» ознак і класичної, і сучасної систем); 4) з початку 1970-х – 1990-ті роки (характерна для мистецтва постмодерну активна взаємодія стильових тенденцій різних періодів, тобто неостилістика).

Безумовно, дослідження творчості будь-якого митця неможливо без вивчення особистих, унікальних характеристик його постаті, які віддзеркалюють і певні біографічні моменти. Попри те, що в камерно-інструментальній творчості не залучений вербальний елемент, у ній також яскраво проявляється автобіографічність, з погляду на те, що твори написані безпосередньо автором. Отже, віддзеркаленням особистості, проявом творчого «авто» постають власні почуття й переживання, виражені засобами музичного мистецтва. Прикметами автобіографічності позначене сприйняття та осмислення композитором певних життєвих подій, що проявляється через філософсько-естетичні концепції, індивідуальні ознаки творчості, аж до певних окремих засобів виразності й формотворення.

Досить промовисто особистісний профіль автора окреслюється через мемуарну спадщину, епістолярій, критичні висловлювання, а, зважаючи на ідеї і концепції його власної творчості – на здобутки інших композиторів, сприйняття процесу розвитку музики та тих чинників, що його визначають. Значною мірою автобіографічність виражається через становлення до власного творчого стилю та особливостей художньої мови й техніки. Усе це визначає актуальність проблеми творчого «авто» у мистецтві, способу його вираження як у музичній творчості, так і у науковій та епістолярній спадщині.

Теоретичні обґрунтування композиторами власних художніх принципів і концепцій, їх творчого кредо також є певними відображеннями «авто». Саме цей авторизований підхід характеризує статтю «Моя гармонія» відомого українського композитора Юрія Іщенка [72]. Цей начерк – не є мемуарами, не належить до епістолярної спадщини чи жанру автобіографічного есе. Втім, філософсько-естетична позиція автора, самоусвідомлення етапів творчого становлення та особливостей формування власного художнього стилю, а через це,

опосередковано, стилістики сучасного йому музичного мистецтва, надають цій праці своєрідного «автобіографічного» відтінку.

Стаття «Моя гармонія» Ю. Іщенко відбиває певний пошуковий напрям наукової діяльності композитора, що є складовою його творчої лабораторії. У цьому зв'язку не зайвим буде згадати, що Ю. Іщенко захистив кандидатську дисертацію з мистецтвознавства за темою «Темброва драматургія в симфоніях Б. М. Лятошинського» (1977) та є автором понад десятка музикознавчих праць, присвячених проблемі тембрової драматургії<sup>103</sup>. В статті «Моя гармонія» Ю. Іщенко прагне визначити основні віхи свого творчого шляху, художні принципи та технічні прийоми, що на певних етапах творчості мали першорядне значення, а також дотично характеризує провідні тенденції культури і мистецтва того часу.

Звичайно, в межах однієї статті не можна охопити всі грані та нюанси творчості й сучасного йому мистецтва, але Ю. Іщенко навіть і не ставив такої задачі. Тож під час ознайомлення з його працею, з одного боку, деякі моменти змушують задуматися, потребують роз'яснень чи доповнень, а з іншого, – навіть незначні факти, на яких автор не акцентує своєї уваги, надають усвідомлення філософсько-естетичних основ його творчості. Найповніше «автобіографічність» музичного стилю Ю. Іщенко розкривається через історичний контекст епохи й тих стилістичних змін, які відбувались у вітчизняній музиці другої половини ХХ століття.

Період свого навчання – кінець 1940-х – 1950-ті роки, коли в радянському мистецтві визнавали лише класичні традиції, Юрій Якович згадує як «цікавий час»: «Відбушував 48 рік, більшість композиторів евакуювалася у ХІХ століття, гарною вважалася тільки та музика, що написана правильно, по радіо звучала виключно музична класика» [72, с. 246]. Цю «класичну» музичну освіту, здобуту в херсонській музичній школі в одного із знаних українських педагогів

<sup>103</sup> Наукові статті Ю. Іщенко: «Принципи мелодичних дублювань в оркестрових творах Б. М. Лятошинського», 1965; «Гракування дисонансу в оркестрових творах Б. М. Лятошинського», 1972; «Темброві експозиції у симфоніях Б. М. Лятошинського», 1975; «Деякі особливості формотворчої дії тембру у “Партизанських картинах” для симфонічного оркестру та ф-но А. Штогаренка», 1979; «Темброва модуляція в симфоніях Б. Лятошинського», 1989 та ін.

В. Павковича, композитор з гумором згадує як «академічну парасольку», що вже в студентські роки «стала швидко промокати».

Кінець 1950-х – 1960-ті роки (період творчого становлення) – характеризуються в радянській музиці складними стильовими процесами, інспірованими «хрущовською відлигою», що надали імпульс мистецькому руху «шістдесятників». Тож стильові явища цього часу умовно поділяються на традиційні «класичні» та «радикальні». Це гостро виявило у розбіжності між творчістю митців старшого покоління, що «трималися» академічних традицій, та пошуками молодих композиторів, які прагнули до втілення нового. Звернення до імпресіоністської, авангардної, необарокової, неокласичної чи будь-якої іншої стилістики, впроваджуваних у світовій музиці ХХ століття, офіційною культурою не визнавалось, і українські композитори засвоювали світовий досвід через подолання усіляких перепон. Сьогодні дивним є «заборонений раніше Рахманінов та імпресіоністи», чи факт того, що «у студента-диригента І. Блажкова неприємності» через виконання пісень С. Рахманінова і «Рапсодії» Дж. Гершвіна [72, с. 248] тощо.

Початок 1960-х років для Ю. Іщенка, як і для багатьох вітчизняних митців, став періодом експериментів із сонорикою, алеаторикою, новою музичною лексикою, розширенням образно-драматургічної, жанрової, інтонаційно-ритмічної, тембрально-кolorистичної сфер тощо. «Внутрішня потреба до збагачення своєї гармонічної мови», яку композитор реалізував в «ускладненні та розширенні гармонічної вертикалі», була цілком природною реакцією на нові, з одного боку, складні, а з іншого, – захоплюючі музичні явища і враження. Композитор відзначає, що ранні з його виданих творів «буквально нашпиговані цими терпкими співзвуччями» – провісниками восьмищаблевого ладу, який широко представлений у його творах 1970-х років [72, с. 249].

Напружені пошуки образно-драматургічних рішень й відповідних композиційно-виразних засобів початку 1960-х років проявились у Іщенка в захопленні творчістю С. Прокоф'єва та О. Скрибіна. Композитор відверто визнає їх вплив у перших двох фортепіанних

сонатах (у другій, крім того, ще Б. Лятошинського, А. Штогаренка, частково В. Косенка) [72, с. 250]. Проте вже в ранніх творах це не було прямим запозиченням, а певною «інтеграцією», своєрідною рецепцією, стилістичною спадкоємністю, пропущеними крізь власне світовідчуття. Певне «привласнення» чужого мистецького досвіду, логіки мислення й навіть інтонування, а на цій основі створення авторської жанрово-стильової моделі, властиве творчості багатьох українських композиторів, Ю. Іщенко сприймає як закономірність, даність від Бога. Включення до сфери власної творчості всього попереднього мистецького досвіду розцінюється ним також з позицій естетики «невтікання», як подолання авторського егоцентризму чи «заціклювання» на собі<sup>104</sup>.

Поза увагою Ю. Іщенко не залишилися і фольклорні тенденції, що формували у 1960-1970-х роках потужне річище неофольклору. Зокрема в кантаті «Русь» для мішаного хору та симфонічного оркестру, поряд з «оновленням гармонічної мови», що виявилось в «змішуванні протилежних функцій», активно використані лади народної музики [72, с. 249]. Хоча неокласицизм та неофольклор вважались в цей період провідними напрямками «радикального» блоку, їх використання аргументувалось фактом збереження класичних і реалістичних традицій.

У середині 1960-х років у творчому процесі молодого композитора сталася криза, що спонукала його звернутися до поліфонії. Митець констатує, що наприкінці цього десятиліття «гармонічна мова моя суттєво змінилася: віднині не акорди диктували голосоведіння, а рух голосів-мелодій утворював вертикалі. Самодостатнім стало 4-голосся, а іноді 3- і навіть 2-голосся. Через це струнний квіртет і хор *a'capella* стали моїми провідними жанрами» [72, с. 253]. Звернення композитора до поліфонічних методів письма, їх застосування поряд із сучасними музичним висловлюванням та інтонуванням, цілком «вписувались» у загальні тенденції розвитку музики саме цього часового відтинку.

---

<sup>104</sup> Цікаво ставлення до цього й В. Сильвестрова: чуже, пропущене крізь власні почуття та думки, що використовується вже як своє, цей митець визначає як «неактуальний стиль».

У наступному періоді (кінець 1960-х – початок 1970-х років) відбувається своєрідний «рух назустріч» обох музичних спрямувань, «змичка» стилевих тенденцій, розмежованих раніше. Це проявилось у сміливішому розвороті драматургічних пластів й співвідношенні різних стилістичних явищ аж до їх суміщення. У творчості Ю. Іщенка такі тенденції спостерігаються у Першому квартеті, створеному 1967 року. В цьому творі відбулось певне «переродження» гармонічної мови митця, коли «акорди-монстри зникають», а натомість «виникає чотириголосся, про яке можна сказати, що воно і поліфонічне і гармонічне» [72, с. 253]. Невипадково в цей період митець «захворів» Шостаковичем. Епохальна постать радянського генія позначилася не тільки на кристалізації творчого стилю, а й допомогла вистояти, не зрадити собі в психологічно тяжких умовах суспільної ізоляції, в яких на той час опинився молодий композитор. І цей вплив Ю. Іщенко оцінює більш з ідейного боку. Природна властивість українського митця виявилась в іншому: Шостаковича він «так само “перемолов” як і його “попередників”» [72, с. 254].

До написання Першого квартету композитор опанував вже весь арсенал композиторської техніки. Крім поліфонії та впливу Д. Шостаковича, в будові квартету (Прелюдія-Фуга-Постлюдія) важливо відмітити циклічне формотворення барокового часу. Такі стилеві суміщення у поєднанні з атональними методами композиції стануть у подальшому одними з характерних ознак творчості Ю. Іщенка. В той самий період відбувається засвоєння атональної техніки: в 1968 році з’являється вокальний цикл «Перлистий ланцюг»<sup>105</sup> на вірші Катрі Вали, в якому він вперше застосовує атональність. В цьому проявилась одна з характерних рис композитора – миттєво апробувати на практиці все для нього нове. Але з притаманною самоіронією він прилічив свій цикл до «третинної» музики, тому що твір А. Веберна, під впливом якого він був створений, мав залежність від музики А. Шенберга, тобто вже був «вторинним». Смак до вільної атональності Ю. Іщенко втілює, «сполучаючи з усім, що засвоєно раніше» [72, с. 256].

<sup>105</sup> Переклад назви Ю. Іщенка.

Застосування Іщенком «авангардного» інтонування разом із класичними формами стало на той час приводом для «критики як справа (авангардист!), так і зліва (академіст!)». Нині такі явища, коли «поряд з нововіденцями за бажанням можна почути Дебюссі і Гріга, а можливо й ще будь-кого» [там само], розцінюються як один з важливих чинників еволюції стильових тенденцій на основі загальних ознак. Показово те, що творчість композиторів, які писали на тональній основі, наприкінці 1960-х орків включає елементи серійності, а творчість тих, хто починав із серійної техніки, гнучко синтезується з тональною системою.

Певною мірою це може бути небезпечним, оскільки значна кількість стилістичних сполучень може знівелювати, знеособити музику. Але у творчості яскравих особистостей спостерігається зворотне: втілення розмаїтої емоційної гами, наявність багатого асоціативного ряду сприяє індивідуалізації творчості, увиразнює авторський стиль. Множинні стилістичні поєднання, широка амплітуда тонких емоційних градацій, багатий асоціативний ряд з мистецтвом минулого, разом із все більш індивідуалізованою авторською стилістикою, виявились у новому принципі композиції, що отримав назву «інтонаційно-стилістична компліментарність».

Прикладом цього в Ю. Іщенка є Перша флейтова соната (у статті 1970 рік створення, у списку творів – 1971), у якій наявні і «прокоф'євський рецидив», і неокласичні елементи, і жанровість, «що наближується до українського фольклору», а також ознаки, які «тільки у подальшому стануть типовими» для творчості композитора. Зазначені політенденції характерні для наступної фази розвитку, коли композиторська практика набуває нової якості множинно-стильового варіювання, що спирається на стилістичний «зріз» всієї існуючої музики. Тож використання цитат, квазіцитат, колажів, стилізованих жанрових чи інших ознак різних історичних стильових систем стає принципово новою якістю мислення.

Відзначаючи у своїй статті «більш-менш самостійне стильове русло», що сформувалося у його творчості на початку 1970-х років, композитор замислюється: «Що змусило мене зануритися у “нову

фольклорну хвилю”?»). І називає кілька причин: перша (і мабуть головна) – боязкість самоповторення, «зациклювання на собі», друга – бажання виходу з психологічно важкого стану суспільної ізоляції, не останню роль відіграли в той час й політичні мотиви [72, с. 257].

Кінець 1960-х – 1970-ті роки в українській камерно-ансамблевій музиці стали найяскравішим періодом втілення неофольклору. В цей час творчості вітчизняних митців характерне суміщення фольклорних елементів з сонорикою та алеаторикою, використання фольклорного тематизму (переважно мікромотивного складу) в межах серійної техніки, а також джазових структур як одного з різновидів фольклору у сучасному контексті. В кінці 1970-х років це реалізувалося у сполученні усіх типів музичної композиції в різних довільних комбінаціях.

Фольклорні тенденції розроблялись Ю. Іщенком уже в ранніх творах (кантата «Русь», 1959). Певний досвід роботи з фольклорним матеріалом композитор отримав у роботі над «В’єтнамською сюїтою» (1962), яка за його визнанням, була твором «трохи несподіваної національної орієнтації»<sup>106</sup>. Ретельного аналізу як твір-предтеча неофольклорного напрямку в статті «Моя гармонія» здобув хор *a’capella* «Щороку» (1971) на вірші В. Куринського. Як «фольклорна» робота з «експресіонистською» частиною визнається «Концертна сюїта» для флейти та струнних (1972). Такою самою стилістикою відзначені й «Акварелі» для скрипки і фортепіано (1971). Відверто неофольклорним твором, що відкрив і ствердив «другий, паралельний стильовий ракурс» творчості Ю. Іщенка став, на думку композитора, вокальний цикл на українські народні тексти «Календарні пісні» (1973) [72, с. 258].

Звернення композитора до неофольклору супроводжується двома згадками про А. Штогаренка. Перша – у зв’язку з використанням ладів народної музики (під час створення кантати), а друга – щодо Першого скрипкового концерту («”Молодіжний” – назва в душі А. Я. Штогаренка» [там само]). Юрій Якович весь час з добрим гумором згадував вчителя і все життя був вдячний Штогаренкові за

<sup>106</sup> Композитор зацікавився в’єтнамським фольклором на початку педагогічної діяльності, коли йому довелося зі студентами із В’єтнаму вивчати європейські техніки на зразках рідної їм музики.

науку – той був «від землі» й любов до неї прагнув передати своїм учням. Постать вчителя Ю. Іщенко співвідносить з образом Антея, якого не можна відірвати від рідних корінь. Своїм учням Штогаренко давав більше ніж професійність, він прищеплював відчуття музичного току, організації тематизму в емоційному русі саме свого національного менталітету.

Втім, становлення композиторського стилю Ю. Іщенка відбувалось під впливом двох чинників: завдяки А. Штогаренкові формувалась здатність емоційного розкриття національного в музиці, а від шкільного вчителя В. Павковича, а згодом Б. Лятошинського – інтелектуальні засади творчості<sup>107</sup>. Їх сплав (за висловом композитора – «інтеграція») набув у його власній творчості синкретичних якостей, тому музиці Ю. Іщенка властиве нероздільне поєднання емоційного та інтелектуального.

Вершиною «другого стильового ракурсу» Ю. Іщенка постала Четверта симфонія (1976), якій передували два вагомих твори, що можна віднести до неофольклорного напрямку: Квінтет з арфою (1974) та Перше фортепіанне тріо (1975). Композитор визнає, що симфонія базується «на фольклорному, псевдофольклорному та умовно-фольклорному інтонаційному матеріалі» [72, с. 260], це цілком відноситься й до решти перелічених творів. Ю. Іщенко згадує симфонію тому, що «в ній фольклорний матеріал працює на трагедію так, як нефольклорний в інших моїх творах», і констатує: «Фольклор поки ще не перестав бути об'єктивним началом, але об'єктивне вже стало трагічним» [там само].

У зазначений період звернення до фольклору потребувало нових методів опрацювання, нової якості втілення, у зв'язку з чим композитор відчув необхідність розширення вузькофольклорних меж та «подолання» методів використання «чистого» фольклору. Цьому запобігало в той період широке застосування фольклору як опосередкованого явища в системі різноманітних музичних засобів. Саме такий принцип використання фольклору характерний Другій

---

<sup>107</sup> Наставникам Ю. Іщенко присвятив: В. Павковичу – Перший фортепіанний концерт, А. Штогаренку – Другий, Б. Лятошинському – Другий квартет, створений через три місяці після смерті композитора.

віолончельній сонаті (1978) Ю. Іщенка. Цей твір композитор вважав етапним у формуванні власного творчого стилю: тут фольклорний матеріал став для нього суб'єктивним, й відтоді митець поводився з ним як із власним. Для композитора «знаходження гармонії між двома центральними, але суперечливими стильовими початками» стало для «головною подією <...> внутрішнього творчого життя» [72, с. 261]. Важливим моментом у ствердженні авторської концепції було «подолання старого народницького уявлення про народне, яке було успадковане тоталітарною радянською ідеологією» [там само].

Складність неофольклорних пошуків Ю. Іщенка виявляє, наскільки гостро у ХХ столітті постала проблема національного у творчості. В першу чергу, її вирішення ініціювали докорінні зміни в системі музичної лексики та образно-виразних засобів. По-друге, звернення до фольклору виявляло належність композиторського стилю до певних національних традицій. З цього боку, за думкою С. Павлишин, «поєднання тої чи іншої техніки письма з певними національними джерелами може набувати яскраво індивідуальних рис у відповідності до відвічних прикмет і вимог конкретної національної культури» [137, с. 38].

У процесі формування індивідуального стилю Ю. Іщенко і своїй статті акцентує увагу на деяких прийомах. Так, відзначаючи, що йому «не вдалося пройти мимо жодного помітного явища в музиці ХХ ст., не зачепивши його хоча б дотично» [72, с. 262], композитор детальніше зупиняється на додекафонії та неокласиці. Юрій Якович визнає: «Не слід думати, що дванадцятитонові техніка була тут “чесною”», вважаючи її деякою мірою «маскарадом», що працює на створення певної образності [там само]. Такий підхід, коли «додекафонія отримує підлеглу роль, являючись одним з багатьох виразних засобів» [72, с. 263], цілком вписувався у загальне стилістичне русло світової музики другої половини ХХ століття, хоча був крайньо протилежним її сприйняттю та застосуванню в першій половині століття, коли «додекафонічна техніка, створена в надрах цієї художньо-стильової системи, була незалежною від естетичного спрямування експресіоністської творчості до гротеску

та абсурду» [187, с. 7-8]. Тож Ю. Іщенко сприймав додекафонію у своїх творах ніби гру, а неокласичний напрям – як маскарад, що працює виключно на «категорію комічного».

У 1960-1970-ті роки музичні техніки та прийоми початку ХХ століття опрацьовувались вже з певною переробкою. Час їх використання в «чистому» виді вже минув, тож застосування відбувалось на рівні певної рефлексії, як складових системи художньо-виразних засобів. При тому композитори нерідко були творцями власних серійних чи додекафонних систем, що дозволяло їм вільно оперувати матеріалом. Як полістилістичний принцип сполучення таких явищ, коли «додекафонія одразу вступила у контакт з українським фольклорним елементом» [72, с. 262], а «у вісімдесятидев'яності роки дванадцятитонові серія вже асимілювалася з музичною (тональною – О. З.) системою» [72, с. 264], загалом широко опрацьовувалось наприкінці ХХ століття. Проте для Ю. Іщенка таке суміщення кількох стилів в одному творі із значною кількістю цитат, колажів тощо, що позначалось на строкатості та еkleктичності стилю, не характерно.

Цікавою композиторською знахідкою (за висловом автора «евристичним» прийомом) у творчості митця стає «обманна» драматургія деяких творів. Цей прийом композитор застосовує вже у Першій флейтовій сонаті. Ю. Іщенко ніби «викриває» подвійний обман «на межі другої частини та фіналу: середній розділ другої частини звучить як початок фіналу, через що та музика, яка передувала, сприймається як повільний вступ до фіналу ...однак, з'являється реприза, структура стає тричастинною – але тільки для того, щоб остання частина почалася так само, як середина другої частини» [72, с. 256]. Не менш оригінальним прикладом є Другий фортепіанний квартет (2003). Схожа ситуація виникає тут на тому ж «відрізку» – теми фіналу знову «улазять» раніш, ніж треба. Але музична інтрига простягається ще далі – фінал будується на новій темі, а це вже потрібна «омана»!

З властивих Ю. Іщенку принципів музичної композиції привертає увагу об'єднання творів у «надцикли», що відбувається ненавмисне, без спеціального замислу. У статті «Моя гармонія» композитор відзначає це у своїй оперній творчості, де «цементуючою» ланкою,

що пов'язує три великих твори воєдино, стає лейтакорд подвійного мажору [72, с. 257]. Певним «надциклом», що об'єднується за іншими принципами, мисляться «Маленькі партити», які створювались впродовж понад 35 років без наміру оформити їх у циклічну композицію. Більш докладний аналіз творчості Ю. Іщенка, безперечно, виявитиме й інші групи творів, які за деякими загальними ознаками чи жанровим змістом мисляться певними метациклами. В цьому, як і у схожих лейтгармоніях чи інтонаціях, що лунають у різних творах митця і сприймаються «ніби звичний розчерк пера – символ мінливості життя, ефірної образності, плинності буття» [61, с. 166], проявляються драматургічні принципи єдності композиторського мислення.

У своїй статті Ю. Іщенко не торкається творів на духовні тексти. Втім, у ХХ столітті цей пласт музики загалом потерпів значні секуляризаційні впливи, отже, написання музики на більшість духовних текстів здійснюється переважно без урахування церковних традицій, у світській манері. Так і створені на межі тисячоліть (здебільшого у 2000 році) духовний концерт, молитви та псалми Ю. Іщенка не призначені для функціонального використання, вони радше віддзеркалюють духовність митця, його ставлення до Бога. Дослідниці питань втілення християнських ідей та образів у творчості Ю. Іщенка І. Гаркава та О. Зосім вважають, що ці твори змістовно також становлять певну єдність. У композитора «християнські музичні ідеї мовчання, тиші, прославлення Бога, Преображення, Благої Звістки, хресних страждань, Воскресіння та Вознесіння Ісуса Христа розкриваються у процесуальності – як поєднання християнських музичних образів, утворюючи надкомпозиційну єдність, яка є співвідносною із сакральним виміром богослужбових творів» [28, с. 163]

На довершення необхідно відзначити особисте ставлення Ю. Іщенка до процесу та результатів творчості. Мистецькі процеси та творчі імпульси важко пояснити, але бажання реалізувати себе, втілити у певній художній формі власні задуми, почуття, відобразити в певних образах своє світосприйняття є споконвічними рушійними творчості. Стимулами для цього може бути марнославство або корисні інтереси; у деяких митців це стає формою самоствердження,

творчість інших відбувається усупереч перешкодам, «наперекір долі». Однак в Ю. Іщенка мотивація творчості була самою природною – композитор просто не міг не писати, для нього це було способом існування.

Юрій Якович вважав композицію однією з найважчих музикантських професій, тому що композитор весь час гранично напружується в момент творчості, кожен мить перебувати ніби «на очах у публіки», тому й «видихується» він сильніше ніж виконавці. Безліч часу й сил потребує необхідність оформлення тексту (адже твір треба ще переписати / набрати «начисто», для оркестрових та ансамблевих творів зробити оркестровку, для опер – клавір та ін.). Звичайно композитор бере участь і в організації концертного виконання та пов'язаному з цим репетиційному процесі, часто вимушений займатись пошуком виконавців тощо.

Поряд з тим, у Ю. Іщенка було спокійне ставлення до болісної для кожного митця ситуації, що більша частина його творів ніколи не виконувалася. Він виправдовував це тим, що у власному уявленні все звучить набагато виразніше і яскравіше. Така індиферентність щодо долі своїх творів була зумовлена й страхом поганого виконання. Втім, переважав позитив: кожний день у митця починався з думки, що на нього чекає улюблена справа.

Написання статті «Моя гармонія» датовано 5 травня 2003 року – день 65-тиріччя композитора. Це сприймається як певне узагальнення творчих прагнень і досягнень, в яких знайшли віддзеркалення риси непересічної особистості Юрія Іщенка.

### **3. 2. Театральність у необарокових жанрах української камерно-інструментальної музики (на прикладі «Маленьких партит» Ю. Іщенка)**

За останні десятиліття тематика досліджень українського музикознавства значно урізноманітнілась, завдяки розробці культурологічних, міждисциплінарних, соціокультурних, інтермедіальних та інших аспектів, поряд із суто музичними питаннями теорії, історії музики, композиції та виконавства. Однією з таких цікавих

і актуальних проблем, яка в останні роки набула поширення у всіх галузях мистецтва, є прояв театральності, що дедалі більше стає органічною та невід'ємною у музичній практиці.

В історії культури театральність стає найхарактернішою якістю мистецтва з часів бароко. В той час мистецтво захопила ідея конвенціональності – відповідності певним традиціям, нормам, умовам, зумовленої тим, що «якщо раніше світова історія переживалася як драма, якщо театральна сцена універсалізувалася як віддзеркалення світу, то тепер, навпаки, театралізується приватне життя, театр приземлюється до побутового рівня, а побут зі свого боку, проймається театральним етикетом» [189, с. 117].

Отже, провідною для Бароко стає естетика, згідно якої все життя – це театр, «світ – сцена, а всі чоловіки і жінки – всього лише актори» (В. Шекспір). Зазначене світобачення досягає кульмінації в певних театральних формах людського буття, які неможливо відрізнити від мистецтва, гра стає загальною моделлю буденної поведінки. Якщо продовжити ланцюг цих міркувань, то доходимо висновку, що поняття «театральність» треба розуміти як те, що є специфічно театральним або сценічним. Тож сучасному мистецтву із вже наявною масою театралізованих явищ (хепенінги, перформанси, інсталяції, флеш-моби тощо) пошуки театральності характерні у всіх сферах. Природа театального проявляється насамперед через «просторове», «візуальне», «експресивне», в значенні дуже видовищної та яскравої сцени. Однак як мистецький акт, театральне потребує специфічної подачі руху, певного висловлювання чи відтворення звуку, візуалізації дії тощо.

Зрештою театральне дійство – це все те, що постає перед поглядом. Цей термін уживається стосовно як видимої частини п'єси (вистави) та всіх форм перформативного мистецтва (танцю, опери, кіно, пантоміми, цирку тощо), так і до інших видів діяльності, що передбачають участь публіки (спорт, ритуали, богослужіння, соціальна взаємодія та ін.). За такої логіки концертні заходи на рівні їх сприйняття як видовища і сценічного дійства за наявності публіки є сповна театальною дією.

В музичному мистецтві потужний потенціал для розкриття «театральності» мають жанри барокової доби, видовищність яких зумовлена природою тогочасного світовідчуття (зовнішні ефекти, контрасти, бурхливі емоції тощо). Невипадково провідний музично-театральний жанр – опера – набув розвитку саме в епоху Бароко. Яскраво виражена театральність і в інших музичних жанрах, насамперед в ораторії та кантаті. Вплив видовищності й театралізації характерний і інструментальній музиці. З камерно-ансамблевих жанрів стилістика бароко найяскравіше виявлена в жанрах сюїти і партити.

Деякий час ці жанри дещо ототожнювалися. Але в сучасному музикознавстві сюїта і партита розглядаються диференційовано, як два окремих, самостійних жанрових типи. Підґрунтям для розмежування стала сюїта, яка в XVII – XX століттях відіграла історичну роль попередника сонатно-симфонічного циклу [75, с. 5]. Тобто завдяки певним прогностичним якостям, жанр отримав спрямування на майбутнє. Порівняно з цим, партита залишалась усталеним жанром тільки барокової доби. Відмінність між ними вбачається також у тому, що сюїта характеризується стилістичною рівністю, однорідністю частин (танцювальні номери як обов'язкові одиниці), а партита – різножанровістю її складу (включаючи відмінність гомофонних та поліфонічних номерів) [75, с. 7]. У полістилістичному нашаруванні (перетині різних стилістичних тенденцій) партити проявилась типологічна схожість культури Бароко і кінця XX століття, як перехідного етапу в мистецтві.

Множинність стилістичної сфери партити, можливість розкриття її прихованого потенціалу відобразилась у зацікавленні цим жанром знову в другій половині XX століття (а в українській музиці – в останній його третині). Звернення вітчизняних композиторів до партити, поряд з іншими, традиційними для того часу жанрами, було результатом засвоєння нових стилістичних тенденцій, прагненням втілити нове семантичне навантаження.

Вагомим чинником театральності, що асоціюється зі зримими, конкретними образами, є сам склад партити зі старовинних танцювальних п'єс. Належність кожного з танців певній європейській

культури (Алеманда – німецький, куранта – французький, сарабанда – іспанський, жига – англійський) само по собі містить відповідний зримий образ і характер. Але в сучасній композиторській практиці сюїтні або партитні цикли, що історично були носіями національного на загальноєвропейському рівні, стають наднаціональними, набуваючи якості міжінтонаційного діалогу епох. Нині впровадження старовинних жанрових систем відображується на зміні методу мислення, використанні нових засобів композиторської техніки тощо.

В творчості українських композиторів 1970 – початку 1990-х років жанр партити здобув найрізноманітнішого втілення. По-перше, – це урізноманітнення традиційного інструментарію та ансамблевих складів. Так, партита В. Бібіка призначена для скрипки, віолончелі та ф-но (на тему DESCH, 1982); Л. Дичко – для флейти соло (1972); В. Зубицького – для баяну (*Partita concertante in modo jazz improvizatione*, 1979), Ю. Іщенко – для флейти та арфи (№ 1, 1973), для віолончелі та камерного оркестра (№ 2, 1986), для флейти, скрипки, віолончелі та клавесина (№ 3, 1991); М. Кармінського – для фортепіано; М. Скорика – для струнного (№ 1, 1966) та для камерного оркестру (№ 2, 1970), для струнного квартету (№ 3, 1976), для фортепіано (№ 5, 1975) тощо.

По-друге, – жанр сприяв реалізації пошукового начала в композиторській творчості. Навіть назви багатьох творів свідчать про їх нетрадиційне трактування та експериментальний підхід на семантичному рівні (напр., партита для баяну в імпровізаційному джазовому стилі В. Зубицького). Специфічність підходу М. Скорика виявилась у вільному ставленні до кількості частин в циклі (хоча це й не обмежувалося) та не відповідності п'єс їх стилістиці. Його твори мають індивідуалізовану композиційну будову, а зі всього арсеналу барокових ознак композитор залишає тільки контрастну структуру циклу [171, с. 20]. Фортепіанні партити М. Кармінського також не мають чіткої регламентації частин, а «жанрова якість партит з'являється переосмисленою» [75, с. 14]. Ці партити засновані на музиці його незакінченого балету «Рембрандт», де композитор не дотримувався стилізації старовинних жанрів.

«Найкласичнішими» за будовою є партити Ю. Іщенка, в яких, як відмічає сам автор, «сучасність» виявляється в мелодиці, гармонії, ритмі, а барокова основа зберігається в структурі та фактурі [72, с. 126]. Десять «Маленьких партит» створювались понад 35 років: перша написана у 1973 році, остання – у 2011, без наміру їх об'єднання в єдиний цикл. Багато партит має власну історію створення, кожна розрахована на свій склад виконавців, деякі через певний час були перекладені для інших інструментів. Але виконання всіх партит в одному концерті підряд створює враження цілісності й завершеності, що дозволяє мислити їх разом як певний макроцикл.

Виконання всіх партит в одному вечорі<sup>108</sup> асоціюється з театральною виставою: загальна атмосфера гри, дотепності, «кумедності», що утворюється, породжує аналогії з комедією *del'arte* чи оперою-*buffa*. Святкового настрою, доброго гумору, веселості не знижують ні драматичність повільних частин Другої та Шостої партит, ні серйозність («справжній» пафос) Восьмої партити. Нетрадиційність номерної структури першої (прелюдія, менует, арія, сициліана) та восьмої партит (прелюдія, ригодон, арія, рондо) є ніби своєрідною формотворчою аркою, що обрамляє велику циклічну будову.

Крім видовищної природи самих танцювальних номерів, вираження театральності у партитах відтворюється і як через внутрішній зміст кожного твору, і через зовнішній прояв: виявом театральності може бути і моторика (напр., танцювальні рухи або рухи музикантів під час гри тощо). Аналогії з театральною виставою та діючими на сцені персонажами в «Маленьких партитах» викликає й різноманітність інструментів та ансамблевих складів, їх чергування і змінність під час виконання.

Так, Першу партиту, що була створена для флейти і арфи, композитор згодом переклав для скрипки та фортепіано, а в концертному виконанні її можна почути навіть із клавесином. Друга партита, написана для віолончелі та струнного оркестру, частіше звучить в авторському перекладенні для віолончелі та фортепіано.

---

<sup>108</sup> В авторському концерті Ю. Іщенка, що відбувся в Малому залі НМАУ імені П. І. Чайковського ..., прозвучали 8 «Маленьких партит».

П'ята партита була розрахована на рідкісний склад – для чотирьох флейт, але ж за браком таких ансамблів перероблена для двох скрипок та фортепіано. Необхідність заміни інструментів автор не вважає катастрофою, сприймає такі факти як діалектику життя. Інші партити залишились в оригінальних версіях. Третя за своїм складом, тембральним звучанням й навіть візуально (флейта, скрипка, віолончель, клавесин) нагадує українській ансамбль «троїсті музики». Четверта, шоста, восьма і дев'ята партити – данина сольній бароковій традиції: виконуються відповідно віолончеллю, роялем, альтом та клавесином *solo*. Сьома написана для традиційного складу – скрипки з фортепіано. Десята написана для камерного оркестру.

При цьому інструментальні партії партит як у виставі містять монологи (№ 4, 6, 8 партити), діалоги (№ 1, 7), виступають у ролі трибунів, лідерів (№ 2) або ж як рівноправні партнери (№ 3, 5). Зміна під час виконання в партитах одних інструментів іншими створює відчуття карнавальності, буфонади з обов'язковими інтригами, перевдяганнями, переплутуванням, ошукуванням та, звичайно, щасливим фіналом.

Приводом для створення першої партити слугувало замовлення на сюїту для флейти з арфою<sup>109</sup>. Сюїти не сталося: трансформація ритму в IV ч. призвела до появи у фіналі не жиги, а сициліани. Таким чином, сюїта перетворилась на партиту. «Жарт» Баха, тематизм якого став основою Алеманди, з подачі Ю. Іщенка вийшов подвоєним: одночасне використання теми у різних тональностях (партія флейти з двома дієзами, арфи з шістьма бемолями, а в другій половині п'єси – навпаки) надало терпкості звучанню, підняло емоційний «градус» твору.

Сьогодні такі гармонічні нашарування розцінюються як «джерело хрестоматійних ілюстрацій політональності», а прообрази політональної гармонії пов'язуються саме «з бароковою стилістикою, зокрема з характерною для неї тональною двоїстістю трактування дисонансових звукосполучень» [188, с. 103]. Але на початку 1970-х

---

<sup>109</sup>Іщенко Ю. Маленька партита для скрипки та фортепіано / упоряд. О. Спренсис. Київ : КІМ, 2020. 15 с., парт. скрипки 4 с.

років таке поводження з музикою барокового генія сприймалося зовсім неоднозначно. Перетворення загальновідомого твору Й. С. Баха у постмодерному гротесковому характері стало фатальним для його долі. Музиканти відмовилися грати «спотвореного» Баха, і це потягло наступне перетворення: зі згоди відомої української скрипальки О. Пархоменко, композитор зробив перекладення для скрипки та фортепіано. На цей раз про спотворення не йшлося: виконавці сприйняли твір як вільну «ремінісценцію» Баха у сучасному музичному чутті, доброзичливу посмішку, приятельське піддражнювання. Створенню такого образу сприяють політональні ефекти, які є результатом розшарування фактури та автономізації голосоведіння і звукосполучень.

Політональні нашарування у сучасному мистецтві, подібно до застосованих Ю. Іщенком, на певному етапі викликали відсторонення у сприйнятті такого музичного матеріалу. Але коли жарт був прийнятий слухачем, то відчуття здивованості, нерозуміння зникло й змінилось зацікавленням, інтригою: а чим це закінчиться?... Але бурлеск у Ю. Іщенка ніде не перетворюється на сарказм чи знущання. Злам чи злість – не в натурі митця, композитор дотримувався власної логіки: «присвоєння», пропущення досвіду попередників крізь себе, своє особливе відчуття й розуміння, яке не переступало меж позитиву.

У III ч. цієї партити Ю. Іщенко подібні «штуки» як із «Жартом» Й. С. Баха «витворює» з «Арією» Г. Ф. Генделя. В цій п'єсі генделівська тема плавно сковзає у регтайм з подальшим її поверненням до початкового вигляду. Але «піддражнювання» у жодному випадку не перетворюється на сарказм чи знущання. Довгі вагання наприкінці III ч. між мінором та мажором вирішуються на користь останнього: пародія первісно замішана на добрі, вона не має оціночного критерію, не ставить за мету знецінення класичних шедеврів. Політональний гротеск та стилістичний колаж тут створюють враження тієї кумедної ситуації, коли непосидько-юнак жартує з нескінченних, давно набридлих розповідей діда.

Запозичені Ю. Іщенком бахівська та генделівська теми у Першій партиті передбачають безпосереднє посилення до традицій

барокового музикування. Таке використання тематичних джерел на сучасному етапі переслідує навмисну деіндивідуалізацію образів, відповідну «їх бароковій інтерпретації, як музичної характеристики персонажів “інкогніто”, покликаних уособлювати алегорії, а не створювати портрет особистості» [188, с. 104].

Більш серйозною і драматичною є історія створення Другої партити для віолончелі з камерним оркестром<sup>110</sup>, написаної на прохання В. Червова. Поява партити мала статися раніше: невеличку композицію для оркестру замовляв диригент Київського камерного оркестру І. Блажков. Але того разу композитор вирішив написати щось більш «оркестрове», й друга партита з'явилася тільки через тринадцять років після першої в чорнобильське літо 1986 року, що й визначило семантику твору.

Блискуча характеристика музики цієї партити надана самим композитором у статті «Моя гармонія» [72, с. 264-265]. Тут, як і в першому творі, він спирається на барокову інтонаційність: в «Алеманді» використана поспівка із Соль мажорної Сюїти Г. Ф. Генделя, а в «Жизі» – тема григоріанського хоралу «*Dies irae*». Генделівська тема звучить в сучасному інтонуванні з гострими ритмічними перебиваннями, а танцювальний ритм жиги додає «*Dies irae*» «веселенького» характеру. Таке «суміщення несумісного», за думкою автора, й створювало комічний ефект. Поряд з комічним, контрастом виступає трагічність повільної «Сарабанди». Але і в першому – щодо вираження комічного, і в другому – виявленні трагічного – композитор залишається вірним собі: гротеск не переходить межі бурлеску, а повільна частина стає драматичною кульмінацією циклу.

Повільні частини у якості кульмінаційних центрів присутні у багатьох творах композитора. Це характерно майже всім творам 1968 року: драматичними кульмінаціями є повільний четвертий романс з вокального циклу «Перлистий ланцюг», II ч. Першого віолончельного концерту, III ч. Другого квартету. Хоча дослідники й відзначають «тихі» кульмінації в третьому романсі [97, с. 19] чи кодї

---

<sup>110</sup>Іщенко Ю. Маленька партита № 2 для віолончелі та камерного оркестру / Перекладення для в-челі та ф-но. Клавір. Рукопис, s. a. 27 с.

III ч. віолончельного концерту [97; 16], але драматичними кульмінаціями циклів є саме повільні частини цих творів. Цей принцип відтворений і в «Маленьких партитах» – за загального веселого характеру всіх партит повільні частини Другої та Шостої за музичним висловлюванням є найдраматичнішими та найекспресивнішими. Акцент на трагічній повільній частині циклу передає стан філософської заглибленості, емоційної наповненості барокового жанру, а в умовах сьогодення – це характеристика драми сучасного життя. Сполучення комічного й трагічного – це своєрідне відродження духу шекспірівської трагедії, що відтворює антично-театральне бачення жанру в музичній культурі України. Але й тут спрацьовує характерний для Іщенка-композитора і людини принцип: позитивне розв'язання всіх конфліктних ситуацій.

Крім драматизму кульмінаційних повільних частин циклу, спільним у Другій та Шостій партитах є концертний стиль викладення. Але його природа у цих творах відмінна: у Другій концертну частину представлено формою «соліст-оркестр», а в Шостій – практикою сольного фортепіанного виконавства. Концертне викладення моторних частин Другої партити характеризується поліфонічними нашаруваннями, несподіваними метроритмічними перебиваннями. Уявно це створює образи сповнених дійової рішучості ватажка та натовпу, а часом нагадує й скомороші витівки чи уїдливі клоунські «репризи». Концертність Шостої фортепіанної партити великою мірою визначає імпровізаційність викладення.

Третя партита<sup>111</sup> (1991) не випадково за своїм інструментальним складом та тембральним забарвленням співвідноситься з найкolorитнішим, «найукраїнським» ансамблем – тріості музики. Твір присвячений пам'яті видатного українського фольклориста К. Квітки, отже, основою кожного старовинного танцю стала українська народна мелодія зі збірника етнографа 1922 року. Композитор визнавав, що найскладнішим під час створення цієї партити було винайдення українських мелодій з характерними бароковими ознаками, в результаті

---

<sup>111</sup>Іщенко Ю. Маленька партита № 3 для клавесина, флейти, скрипки та віолончелі. Партитура. Рукопис, s. a. 41 с.

«кожна з частин сюїти має подвійну назву: жанрову та конкретної народної пісні» [72, с. 265]. В «Алеманді» була використана українська мелодія «Як було в батька що дев'ять синів» (№ 742), в «Куранті» – «Не сама ж я ходила» (№ 515), в «Сарабанді» – «Ой, сів Христос та вечеряти» (№ 144), у «Жизі» – «Под дубиною, под зеленою» (№ 551).

Традиції використання українських народних мелодій у танцювальних барокових жанрах були закладені у вітчизняній професійній музиці ще М. В. Лисенком. На народних темах засновані прелюдія та старовинні танці (алеманда, куранта, сарабанда, гавот та жига) у його фортепіанній «Українській сюїті». Свого часу класик української музики у сюїтному циклі старовинних танців, як і Ю. Іщенко в «Маленьких партитах», теж не ставив завдання стилізації західноєвропейських зразків.

Активне звернення до старовинних барокових форм на основі української народної мелодики характерне і сучасній українській музиці. Таким прикладом є «Реквієм» В. Зубицького на вірші С. Демчика, Б. Олійника та тексти українських народних пісень; «Український реквієм» Ю. Шамо та ін. Під час поєднання у реквіємі барокових форм з українською народною мелодикою створюється подвійний ефект так званої «паралельної» драматургії [171; с. 23], притаманний, зокрема, і Третій партиті Ю. Іщенка. У фольклорній основі та забарвленні цього твору відображені зовнішні, видимі ознаки національного: звернення автора до народних мелодій та текстів сприяє відтворенню конкретних образів цих пісень. Таким чином, крім зорового (склад інструментів, дії виконавців) та слухового (тембральне забарвлення), виникає ще змістовний ряд прояву театральності, що, як і в барокову добу, стає риторичною основою музики. Використання фольклорних джерел, разом із проявом національного, у барокових жанрах закладає в українській культурі основи філософії та музичної естетики й розцінюється як:

- компенсація в сучасній музичній культурі України історично відсутнього барокового етапу розвитку інструментального мистецтва;
- певна «націоналізація» барокових жанрів через неможливість їх своєчасного розвитку;

– опанування народного мелосу на рівні авторського, що характерно для використання фольклору в сучасній композиторській практиці.

Четверта (1991), Шоста (2001) і Восьма (2003) та Дев'ята (2008) партити, як зазначалося, були призначені для сольного виконання віолончеллю, фортепіано, альтом і клавесином. Четверта присвячена одному з кращих виконавців віолончельних творів Ю. Іщенка В. Червову. Шоста – найтрагічніша – чудовому піаністу Б. Архимовичу, перипетії особистої долі якого могли стати поштовхом для появи драматичної повільної частини твору.

У Шостій партиті композитор використовує знайомі інтонації віолончельних гуморесок (1992), ці ж інтонації лунають згодом в ідиліях «Пори року» для симфонічного оркестру (2002) та в інших творах митця. Разом з тим, це не є лейтінтонацією чи рефлексією, нав'язливою ідеєю або «зацикленням» на образі: в Ю. Іщенка це ніби звичний розчерк пера – символ мінливості життя, ефірної образності, плінності буття. Не випадково колористичний бік творів – це найяскравіша ознака композиторського стилю, що асоціюється з музикою Дебюссі й символістськими тенденціями початку ХХ століття. Подібна символіка у творчості Ю. Іщенка сприймається як музично-естетична якість мистецтва сучасної доби.

Не менш блискучою та оригінальною ніж інші, є П'ята партита (1993), що відзначається виразною яскравістю образів. Цикл створювався для італійського ансамблю «Чотири веселих флейти». Оскільки ансамблів з таким складом не багато, то композитор зробив більш «доступний» варіант – для двох скрипок і фортепіано. Як і в інших партитах, тут широко застосовані поліфонічні прийоми розвитку. Особливо цікавим та дотепним у композиційному рішенні є канон у II ч., що майже зримо нагадує жартівливу суперечку друзів.

Сьома партита (2002), створена для скрипки та фортепіано, вражає своєю «скрипковістю», досконалим відчуттям композитора специфіки інструментів та ансамблю. Прийоми поліфонічного викладення, що в Ю. Іщенка постають одним із засобів ансамблевого розвитку, тематичні «паси» партнерів один одному створюють

враження дотепного, повного дружніх «підколювань», діалогу. Привертає увагу імпровізаційна концертність III ч., яка завершується месіанським умиротворенням. Незвичайною є і чотиридольна «Жига»-перегортис. Такі жиги не були виключенням у композиторській практиці барокового часу, але в Ю. Іщенка ефект підсилює ще й «неправильний» початок твору з сильної долі.

Отже, у «Маленьких партитах» Ю. Іщенка у схожих танцювальних структурах за використання новітніх виразних засобів та прийомів композиції втілені найрізноманітніші образи та емоційна змістовність сучасного мистецтва. Загальна комічність та непередбачуваність творів визначає їх як «музику ситуацій» й свідчить про безумовну присутність театрального компонента. В більшості партит авторський принцип «суміщення несумісного» знаходить вираження в прийомах розвитку тематизму, особливостях застосування поліфонічних засобів, діалогічному принципі ансамблевого викладення, будові гармонічних та фактурних пластів, ритмічній вишуканості, оригінальності форми тощо. Все це асоціюється з певними сценічними образами (персонажі комедії *dell'arte*, жанрові ампуа, національні типажі та ін.) та свідчить про яскраве впровадження театральності у творах Ю. Іщенка.

Розглянуті приклади прояву театральності у «Маленьких партитах» Ю. Іщенка розкривають багатоаспектну природу театральності у необарокових жанрах сучасної музики, що виражається у:

- самій природі барокового мистецтва, яке в першу чергу спрямовано на створення зовнішнього ефекту (динамічні контрасти, гра світлотіні, алегоричність та символічність та ін.);
- рухливій, танцювальній природі жанру партити, яка асоціюється з певними типажамі, лексикою національних танців, сценічним, зальним або майданним простором;
- взаємозаміні інструментальних складів, що випливає з природи барокового мистецтва, коли тембр або інструментальний склад не були зафіксовані й за браком виконавців за необхідності в інструментальному творі використовувався навіть співацький голос. В цьому міститься певний експериментальний потенціал,

реалізація якого сприяє втіленню театральності, маскарадності, як у зоровому (зміна інструментів-масок), так й у слуховому (заміна тембрів) відношенні;

- чергуванні різноманітних ансамблів, солістів та інструментів, що викликає порівняння з діючими особами у виставі;

- внутрішній композиційній структурі творів: тематизмі, його розвиткові, будові гармонічних та фактурних пластів, ритмічній винахідливості, загальній дотепності, оригінальності форми тощо. Все зазначене працює в Ю. Іщенка на створення музичними засобами певних символів-образів сценічних амплуа.

### 3. 3. Музична поетика віолончельних сонат Юрія Іщенка

З-поміж жанрів камерно-інструментальної музики значної розробки у творчості Ю. Іщенка здобула інструментальна соната з фортепіано, що якнайбільше відповідала притаманному композиторові вираженню лірико-епічних образів та стану філософського самозаглиблення. Митець охоче звертався до жанру камерної сонати, семантика якого включала емоційно-чуттєве відображення світу та можливість вираження найрізноманітніших думок і почуттів.

Українська віолончельна соната 60–80-ті років ХХ століття характеризується оновленням й розширенням виразних засобів і прийомів, відпрацюванням нових технік, розробкою індивідуальних форм і стилістики у контексті зі світовим музикотворчим процесом. Це не виключало зв'язку з фольклором, залучення класичних принципів будови чи добутоків романтичного віолончельного мистецтва тощо. Провідною тенденцією віолончельної сонатної творчості і в цей період залишалось відтворення вокальності – найяскравішої національної ознаки, суголосної природі віолончельного мистецтва.

Характерні розвитку жанру особливості й властивості найповніше розкриваються через поетику творів. Як літературний термін поетика (від грецького *poiétiké* – поетичне мистецтво) трактується як «наука про побудову літературних творів і систему художніх засобів,

які в них використовуються»<sup>112</sup>, тож це визначення абсолютно аналогічно проєцирується й на музичне мистецтво. У літературі тлумачення терміну в широкому значенні збігається з поняттям «література як мистецтво», у вузькому – розуміється як дослідження поетичної чи художньої мови. Як науковий метод, вирізняється поетика загальна (дослідження художніх засобів і законів побудови твору), описова (аналіз структури конкретних творів), історична (вивчення історії розвитку літературно-художніх процесів). Крім структурно-процесуальних, образно-виразних і формотворчих принципів, до обігу поетики включаються національна характерність, поетичність (музикальність), сценічність, театральність, пейзажність, зрима картинність образів тощо. В музичному мистецтві, зокрема у жанрі віолончельної сонати музична поетика працює на створення лірико-романтичних, побутово-гумористичних, героїко-епічних, казково-фантастичних чи інших драматургічних пластів твору.

З точки зору вираження поетики надзвичайно цікавими, на думку авторки монографії, є віолончельні сонати Ю. Іщенка. До жанру віолончельної сонати композитор звертався протягом всього творчого шляху. Перша соната написана у 1969 році – ранній період творчості, час пошуків митцем власної манери письма. Друга, створена за десять років від першої (1979) – етап остаточного формування «творчого почерку», що відзначається й у статі «Моя Гармонія» [72, с. 261]. Третя і Четверта сонати (відповідно 1996 і 2004 роки) – зрілий період творчості. Віолончельна сонатна творчість Ю. Іщенка, що охоплює відтинок з кінця 1960-х років – до початку XXI століття, співвідноситься із періодом розвитку української сонати загалом, віддзеркалюючи моменти пошуків, мистецького становлення і утвердження творчих позицій в цьому жанрі. Отже, розгляд семантики віолончельних сонат Ю. Іщенка допоможе з'ясувати особливості формування індивідуального стилю, виявити композиційні принципи, розкрити прояви музичної поетики, характерні розвитку жанру в останній третині XX століття як у творчості композитора, так і в Україні загалом.

---

<sup>112</sup> Морфологія культури : тезаурус. Харків, 2007. с. 135

Як і багато інших митців, Ю. Іщенко писав віолончельні сонати, розраховуючи на певних виконавців, хоча в цілому цей процес у нього не залежав від будь-яких замовлень чи плану. Головним для композитора була реалізація внутрішнього поклику, висловлення думок і почуттів за допомогою тембру саме цього інструменту. Одним з кращих виконавців, кому композитор доручав прем'єри своїх віолончельних творів, у Києві був В. Червов (1930-2000). Чудовий віолончеліст, професор Національної музичної академії імені П. І. Чайковського, заслужений артист України він здійснив прем'єрні виконання більшості творів українських композиторів того часу. Був Вадим Сергійович також редактором багатьох творів, у т. ч. віолончельної партії Першої сонати Ю. Іщенка (єдиної з віолончельних сонат, надрукованої видавництвом «Музична Україна» в 1977 році). Саме Червову композитор присвятив Другу та Третю віолончельні сонати. Навіть під час створення Четвертої сонати Ю. Іщенко у подумках звертався до друга-віолончеліста, який на той час вже пішов з життя.

У віолончельних сонатах Ю. Іщенка знайшли яскравого відображення пошуки відповідних форм і засобів для вираження емоційного та образного змісту цих творів. Такою є *Перша соната*<sup>113</sup>, яка має незвичайну будову циклу. Поряд із класичними сонатним *Allegro* I ч. та рондальною будовою у II ч.<sup>114</sup> кожна з двох частин (I ч. – *Adagio–Allegro moderato–Andante–Adagio*, II ч. – *Allegro imperioso* з ремінісценціями *Andante-Adagio* з I ч. у коді) як форму другого плану має двочастинну складну побудову, що спирається на старовинні (барокові) зразки.

В Першій віолончельній сонаті Ю. Іщенка це було продиктовано драматургічною концепцією й семантичним навантаженням, що визначило і поетику твору. Звертаючись до одвічних філософських тем, автор протиставляє поривання й прагнення головного героя (тобто самого себе) невблаганній долі й непорушним законам

<sup>113</sup> Іщенко Ю. Соната для віолончелі з фортепіано / Ред. п. в-челі В. Червова. Київ : Музична Україна, 1977. 44 с., п. в-челі 16 с.

<sup>114</sup>Музично-теоретичний та стилістичний аналіз Першої сонати для віолончелі та фортепіано Ю. Іщенка здійснено у статті Т. Менцінського [121].

Всесвіту. Це й визначило застосування контрастного тематичного викладення й відповідних барокових форм. На неоднозначності композиторського підходу щодо формотворення акцентує Т. Менцінський: «У цьому аспекті 1960–70-ті роки стали не просто періодом новачій у сфері найстійкіших форм, особливо у сонатній, а й періодом якісного “перетлумачення” сонатних першоджерел формотворення» [121, с. 162].

Яскравого вираження поетика набула вже в повільному вступі Першої сонати, де втілено глибокі філософські роздуми. Почергове проведення теми у фортепіано і віолончелі повторюється двічі й звучить як запитання без відповіді. Застосовані виразні засоби («зламане» додекафонічне інтонування, тотальна хроматизація тематизму і фактури, важки підйоми й спадні завершення музичних фраз) створюють відчуття неминучості, приреченості, невмолимості фатуму. Тематизм і структура вступу визначили подальшу образність і драматургію сонати. Повторне проведення теми у вступі з її розширенням, «збільшенням» за другим разом стає основоположним принципом тематичного викладення у творі. Цей принцип покладений і в основу розвитку тематизму II ч.

У наступному *Allegro moderato* музичний рух набуває активного цілеспрямованого характеру за рахунок поліфонічного викладення, що в образному плані сприймається як спроба протистояти незворотності долі. Початковий низхідний мотив з трьох нот ( $f^{\sharp}$ ,  $c^{\sharp}$ ,  $b$ ) пронизує всі пласти фортепіанної фактури і готує тему віолончелі. Інтонаційно віолончельна тема не протистоїть фортепіанній партії, хоча має індивідуалізовану ритмічну організацію. Певні її мелодичні звороти нині сприймаються як відображення «інтонаційного словника епохи». Саме таким уявляється мотив *ces-as-g-a-b-as-g*, співзвучний з темами IV ч. фортепіанного тріо *e-moll* Д. Шостаковича.

З т. 61 віолончельна тема збільшується за тривалостями, набуваючи лапідарного, імперативного характеру. Її вихід у верхній регістр та «збирання» поліфонічної фактури фортепіанної партії в акордову підводять до кульмінації. Тут ансамблева фактура подана у класичному гомофонно-гармонічному викладенні: мелодія – у солюючого

інструмента, гармонічна акордова підтримка у правій руці фортепіано, басовий «акомпанемент» – у лівій. Пришвидшення тематичних мотивів у віолончелі за рахунок подрібнення тривалостей (восьмі змінюються тріолями, тріолі – квартолями, потім квінтолями) створює враження збуджених закликів, гнівних протестуючих вигуків<sup>115</sup>. Ці майже «натуралістичні» прийоми відповідають загальній драматургічній концепції сонати, в якій втілено споконвічні питання життя і смерті, подані тут з позицій їх сприйняття головним героєм, тобто автором.

Центральний розділ I ч. – *Andante* (побічна партія) – готується поступовим загальним спадом звучання і речитативом фортепіано. Лірична, явно вальсового характеру примхлива мелодія *Andante* у вигляді монологу звучить у фортепіано, згодом її підхоплює віолончель (т. 131). Прийоми тематичної (або мотивної) передачі від інструменту до інструменту відіграють виняткову роль в ансамблевій драматургії сонати: у такий спосіб виявляються різноманітні грані музичного образу. Це одна з найхарактерніших ознак індивідуального стилю Ю. Іщенка, яку митець загалом майстерно застосовує у своїй музиці. «Ліричний відступ» – *Adagio* – за емоційним наповненням створює психологічну арку зі вступом.

Подальша розробка *Piu mosso* (т.т. 147–162) містить каденційний епізод, де *Quasi cadenza* віолончелі, як і тема вступу, проводиться двічі, трансформуючись і драматизуючись за другим разом. Музичне висловлювання віолончелі у *Quasi cadenza* надзвичайно схоже з людською мовою. Невимушеність інструментального викладення досягається насамперед завдяки вільному ритмічному руху, що утворюється почерговою зміною тривалостей (дуолі, тріолі, квартолі, пунктирний ритм тощо). Найбільшої виразності віолончельне інтонування, що подібне до розмовної мови, досягає в подвійних нотах.

Інтонаційна виразність цього епізоду підсилює надзвичайне відчуття композитора інструментальної специфіки: застосування певних ігрових прийомів у віолончелі створює враження, що вони ніби перевірялись на дотик, хоча композитор не грав на жодному зі струнних інструментів. Майстерність застосування виконавських

<sup>115</sup> Явище ономапопеї – інструментального наслідування голосу людини – дуже виразно застосовано у Другій віолончельній сонаті Ю. Іщенка.

прийомів свідчить про досконале знання митцем віолончельної специфіки. Застосовані в I ч. Першої сонати для віолончелі та фортепіано виразні засоби будуть блискуче втілені в інших сонатах та камерно-ансамблевих творах композитора.

Тематизм *Allegro* став основою інтонування в *Adagio* (т. 183), інструментальна фактура якого схожа з викладенням у вступі. Виконання у репризі тематичного матеріалу *Allegro* у темпі *Adagio* створює ефект своєрідної уповільненої зйомки – популярного кінематографічного прийому 1960–1970-х років. Порівняно з проведенням у першому розділі, тут інструменти міняються місцями: початковий мотив звучить у віолончелі, що акомпанує, а тема – у фортепіано (т. 186). Тема проводиться почергово у кожного інструменту, при чому у віолончелі – у зворотному русі уверх, видозмінюючись при повторенні. У партії віолончелі привертає увагу ритмічна організація восьмих, які у розмірі 2/4 об'єднуються у групи по 3. Уповільнений темп та ефект асинхронності руху, створюють враження коливання, нестійкості, ефемерності образу.

Мелодичний рух у віолончелі утору та динамічний підйом в *Andante drammatico* приводить до загальної кульмінації I ч. Інструментальна фактура тут є найщільнішою – тема у фортепіано виписана у октавно-акордовому викладенні, а гармонічний супровід віолончелі – «дубль-штрихом» (розкладені арпеджіо у чергуванні з подвійними нотами). Після другого проведення тема переходить у монолог віолончелі, який підтримують акордові вигуки фортепіано. В емоційному плані цей епізод сприймається як протест героя проти усталеного порядку буття з його несправедливістю, неминучістю та приреченістю. Тематизм коди – перемінні *Andante-Adagio* (т.т. 300-344) – заснований на ремінісценціях з *Allegro*, звучить у повільному темпі у віолончелі *con sordino*. Відповідно до характеру музики у фортепіано виписана прозора фактура, а фрази віолончелі «розчиняються» на флажолетах. Музична образність коди постає як прийняття незмінних законів буття, але не упокореність героя перед долею.

Будова II ч. вирішена Ю. Іщенком як наскрізна з ознаками рондальності (АВСАВАВС + coda) [121, с. 166]. Тут зберігається

принцип викладення тематизму I ч.: починаючись *attacca*, перший розділ – *Allegro imperioso* – повторюється двічі, розширюючись і драматизуючись за другим разом. Поряд із уведенням нового матеріалу, в музиці II ч. знаходить продовження розробка тематизму I ч. Розв'язання конфлікту образної сфери I ч. у музичній драматургії II ч. концептуально поєднує драматургію обох частин і виправдовує появу в коді II ч. ремінісценцій *Andante* і *Adagio* з I ч., що утворює образно-тематичну арку всього циклу.

Звичайно, що такий драматургічний замисел реалізується через спорідненість тематизму обох частин. Уже перша тема віолончелі у II ч. (*pizzicato*, т. 4) інтонаційно ідентична темі *Allegro moderato* з I ч. Аналогічно їй тематичному викладенню у I ч. її повторне, розгорнуте проведення. Безупинний рух восьмих у фортепіанному акомпанементі, схожий на нерівний біг унаслідок постійних змін метру (8/8; 7/8; 6/8; 5/8..., 8/8; 7/8; 6/8; 5/8; 4/8 тощо), динамізує музичну конструкцію. Метроритмічні зміни виявились у примхливому, знервованому характері віолончельної теми. Музичний матеріал всього розділу, викладений у нижньому регістрі (в межах малої октави) на *p*, набуває зловісного, погрозливого характеру. Сонористичні прийоми у розробковому епізоді підсилюють напруження. Зокрема у партії віолончелі перехід з *pizzicato* на *arco* здійснюється прийомом *sul ponticello*, а перед кульмінацією використовується дубль-штрих (аналогічно I ч.).

На хвилі кульмінації у віолончелі з'являється друга тема (т. 36), яка є оберненим тризвуком фортепіанного вступу *Allegro moderato* з I ч. Появі танцювальних ритмів передують акорди-*secco* у фортепіанному супроводі. У розробковому епізоді ритмічна пружність українських танцювальних мелодій надає другій темі зухвало-відчайдушного характеру. Аналогічно із викладенням музичного матеріалу у всьому творі, ця тема двічі повторюється, за другим разом у розширенні.

Контраст, що утворюється між ритмічним остінато фортепіанного супроводу і танцювальною ритмікою віолончельної теми (т. 77), сприймається як образ фатуму, неможливість виходу за ме-

жи дозволеного. Остінато фортепіанного супроводу в емоційно-психологічному плані є уособленням невблаганної долі, і з цієї точки зору воно постає своєрідним контрапунктом до теми віолончелі. Тема-перевертень у віолончелі (т.т. 88-94) звучить у ритмічному збільшенні і набуває гнівного, бентежного характеру, в чому вбачається паралель з образами I ч. Її подальше викладення майже буквально імітує вираження людської незгоди й обурення.

Основу музичного інтонування цього епізоду становлять дисонансові структури, зокрема зменшені октави та великі септими у подвійних нотах у віолончелі. На хвилі кульмінації флажолети та глісандуючі *pizzicato* у віолончелі нагадують гнівні вигуки. Тема фортепіано, теж з дисонансовою гармонією, набуває агресивного, воєнничого характеру. Повернення ритмічного остінато у фортепіанному супроводі, розосередження фактури, поступовий емоційний спад підводять до проведення теми-рефрену (т. 167). На танцювальну «заставку» схожий епізод, що звучить між цим і наступним її проведенням (т.т. 177-192). Символізуючи невмолимі сили фатуму й раз у раз повторюючись, цей танцювальний епізод відіграє у цій частині виняткову композиційну роль.

Новій емоційній хвилі передують невеличкий «ліричний відступ» (т.т. 287-304). У подальшій кульмінації, завдяки сумісній акордовій фактурі, майже вперше у сонаті звучання інструментів зливається в єдиному пориванні. Раптовий зрив напруження (т. 313) і згасання відлуння неодноразово повторюються. Цей прийом нагадує лемент людини, що не може одразу заспокоїтися після великого нервового збудження. Як кульмінація всього твору цей розділ сонати стає місцем розв'язки дії. Спадні емоційні «хвилі» підводять до заключного *Andante-Adagio*, в якому лунає тема середнього розділу I ч. Її звучання у віолончелі *con sordino* повертає образи мрійливого, примарного видіння. Уведення тематизму I ч. наприкінці твору в образно-драматургічному плані є логічним завершенням циклу. Зіткнення образів фатуму, неминучості долі з незгодою і протестом героя й унаслідок цього визнання непохитності законів всесвіту, що втілено

в музиці I ч. твору й було продовжено в II ч., утворює драматургічний стрижень сонати.

Загальна концепція твору реалізується через сучасні ритмічну організацію, інтонування, формотворення, «некласичні» прийоми гри тощо. Однак це не є в Ю. Іщенка тільки експериментуванням. Відображуючи образно-емоційну сферу, застосовані виразні засоби спрямовані на вираження внутрішніх почуттів головного героя, а, отже, є проявом музичної поетики. Все це яскраво презентує індивідуальний стиль композитора і свідчить про оригінальність і неповторність авторської манери й композиторського мислення.

**Друга соната** для віолончелі та фортепіано (1979)<sup>116</sup> Ю. Іщенка – один із найзначніших творів фольклорного напрямку в українській камерно-ансамблевій музиці. Як відзначалось вище, саме у цьому творі органічного поєднання винайшли професійний композиторський вишкіл з фольклорними основами тематизму. Таку якість уможливило внутрішнє відчуття національного, що історично являлось основою художнього синтезу [186, с. 101].

Будова Другої сонати трактована також незвичайно, хоча зовсім інакше, ніж у Першій: I ч. – *Allergro moderato*, II ч. – *Presto*, III ч. – *Adagio* (фінал). Основою форми кожної частини є: I ч. – сонатне *Allergro*, II ч. – рондо, III ч. – наскрізна тричастинна форма з каденцією і кодою. Тематизм I ч., побудований на поспівках інтонаційно близьких до веснянок, відтворює картини пробудження нових сил, їх буяння у природі і молодій душі. В стрімкому русі II ч. убачається активність дій зрілої людини. Драматична напруженість філософських роздумів фіналу, де спалахують ремінісценції інтонацій з попередніх частин, сприймається ніби підсумок пережитого. Таким чином, образний стрій сонати відтворює повний цикл життя, від народження до смерті, а завершальна, повільна частина стає кульмінаційною.

Виразні засоби, що презентують національний український характер у Другій сонаті, виражаються насамперед через органічну народному мелосу свободу ритміки, виразність інтонування, гармо-

<sup>116</sup> Іщенко Ю. Соната для віолончелі та фортепіано № 2. Клавір. Рукопис, с. а. 66 с., п. в-челі 17 с.

нічні й тематичні нашарування тощо. Ритмічна організація музичного матеріалу заснована на постійних змінах метру, синкопованих перебиваннях, чергуванні нот із різним розподілом тривалостей. Завдяки уповільненню чи пришвидшенню темпу, кількісному збільшенню чи зменшенню нот різної тривалості (дуолі, тріолі, квартолі, квінтолі) створюється ефект безпосереднього, пристрасного висловлювання. В музиці це реалізовано за допомогою надзвичайно цікавого прийому: ненормованого «нестандартного» розподілу такту. Зокрема за одиницю відліку ритму головної партії I ч. треба брати не чверті, а восьмі, які групуються 1+3+3+1 або 3+3+2, чи 2+3+3 тощо. Особливо виразно це проявилось у каденції I ч. у подвійних нотах віолончелі.

Першоосновою такого специфічного розподілу тривалостей є ритмоформули найдавніших танцювальних зворотів. Залучення у сучасний твір архаїчних структурних елементів підсилює експресію й динамізм музичних образів. Новий підхід у ритмічній організації, безсумнівно, пов'язаний і з новим трактуванням усіх інших компонентів: інтонування, ладово-гармонічних зв'язків, фактурного викладення та ін. Проте ритму поміж ними належить виняткове місце, адже загострення і механістичність ритмічного чиннику сучасного мистецтва безпосередньо зумовлені й відображують прискорені темпи і жорсткість сучасного життя.

Опрацювання фольклорного мелосу, ладів народної музики, використання специфічних прийомів народного співу в Другій сонаті для віолончелі та фортепіано Ю. Іщенка виявилось у свободі мелодичного інтонування. Інтонаційна подібність із невимушеною людською мовою та співом досягається шляхом значної хроматизації мелодики та уведення сонористичних елементів: застосуванням органічних народному співу мелізматики, тенуто, глісандування, тремоловання, дублювання нот із визначеною та невизначеною висотою й навіть чвертьтоновою інтервалікою в партії віолончелі. Мелодичне висловлювання, характерне для жіночих голосінь, є втіленням стихійного емоційного начала, засобами інструментального озвучення якого стали алеаторичні прийоми в обох інструментальних партіях. Це відображено у фіксації нотного тексту в партитурі

твору, де багато дещо «намічених» пасажів, кластерів, графічних позначок напрямку руху чи висоти звуку, визначення часового відліку певних ритурнелів і пауз тощо. Особливо насичена ними третя, кульмінаційна частина.

На увагу заслуговує вже перехід від II ч. до III ч., що здійснюється на інтонаціях каденції з I ч., це композиційне рішення тематично об'єднує весь цикл. Тракткування III ч. як повільної кульмінації всього циклу зумовлено як особливостями композиторського мислення, так і образним змістом твору. Безсумнівно, драматичність музики і кульмінація твору саме в повільній частині стали причиною її перенесення у фінал, адже після такого емоційного і психологічного накалу сприйняття будь-якої іншої музики просто не можливо.

III ч. в цілому побудована на монологічному висловлюванні віолончелі, де партія фортепіано виконує підтримуючу роль. Її початок сприймається як продовження сумних роздумів про неминучість законів буття. Після кількох мелодичних хвиль бурхливий низхідний пасаж (*sensa misura*) підводить до мрійливої вальсової теми. М'яка лірична мелодія ніби занурює у світлі спогади. Але «ліричний відступ» триває недовго і після невеличкого *Adagio* змінюється сповненим драматизмом каденційним епізодом (*Moderato con tenerezza*).

Розділ *Moderato con tenerezza* починається на *pp* зі спадних фраз у віолончелі *con sordino*, побудованих на мотиві головної партії з I ч. У фортепіано на відлунні *D-dur*'ного тризвуку, взятого у великій октаві, звучить довільна імпровізація й тривожні трелі у високому регістрі. Інструментальні партії не протистоять, а підтримують одна одну. Свобода висловлення підкреслюється довільною мензурацією. Віолончельні репліки у даному контексті нагадують не радісний веснянковий мотив, а скорботний лемент, що протягом всього розділу залишається в нюансі *pp*, створюючи моторошне примарне звучання. Швидкі, знервовані пасажі у нюансі *pp* створюють стан нереальності, ширяння потойбічних тіней. Це досягається застосуванням різних алеаторичних та сонористичних прийомів: швидких злетів по визначених і не визначених нотах, гри фігурацій «по будь-яких звуках, додержуючись заданого напрямку руху» (партитура, с. 61), кластерів і моторошних трелей у фортепіано та звучання *con sordino* і *sul ponticello* у віолончелі. Крім веснянки, лунають обривки інших тем,

елементи притупування з другої частини, а наприкінці в якомусь примарному, фантазмагоричному звучанні відлуння вальсової теми з початку III ч. Тож образи і поетика цієї частини і сонати загалом не потребують коментарів.

**Третя віолончельна соната**<sup>117</sup> Ю. Іщенко характеризується традиційнішим трактуванням форми і виразних засобів. Це відчутно насамперед у будові циклу, що наближується до класичних зразків: I ч. – *Allegro romantico*, II ч. – *Andante assai*, III ч. – *Allegro risoluto*. Привертає увагу й надзвичайний рівень викладення і розробки тематизму: багатогранний спектр музичних образів та емоцій відтворюється гранично скупими засобами. За визнанням самого композитора, це був період, коли у звичайних музичних звуках він знаходив стільки виразності, що будь-які незвичайні ефекти були зайвими.

Проте іноді трапляється, що художній процес гальмує залежність від виконавців. Так і під час написання Ю. Іщенком Третьої сонати В. Червов був тяжко хворий й просив композитора призупинити роботу, поки не одужає. Товариська вірність і чесність змусили Юрія Яковича погодитися. В подальшому він зізнавався, що це вплинуло на відчуття музичного току: сталося певне розпорошення загального руху, властивого твору від початку, і соната виїшла дещо іншою, ніж могла бути. Втім, вражаючі майстерність композиторського письма, відчуття тембрально-звукової палітри і будови форми, які характеризують цей твір, безумовно, можливі тільки за умови виняткової професійної досконалості, величезного мистецького досвіду і таланту.

Від початку потаєне, плазуюче інтонування фортепіанного вступу I ч., що звучить у нижньому регістрі в діапазоні малої-контрактави, надає музиці містичного, щімого характеру. Зі вступом контрастує світла, лірична тема віолончелі. Пластичність і примхливість віолончельного інтонування нагадує інструментальні балетні *solo*. Це враження зміцнюється під час проведення теми у фортепіано у 2–3-й октавах (т.т. 10-13).

При повторному проведенні теми (починається у т. 14) діапазон тематичного викладення у віолончелі досягає другої октави.

---

<sup>117</sup> Іщенко Ю. Соната для віолончелі та фортепіано № 3. Клавір. Рукопис, 1997. 37 с., п. в-челі 13 с.

Поєднавшись у діалозі з фортепіано (т. 18), віолончельна тема у низхідному русі виходить на кульмінацію. Ефект проведення кульмінації у віолончелі у нижньому регістрі, з одного боку, суперечить природній специфіці інструменту (на нижніх струнах звучання слабшає), а з іншого, – додає звучанню надзвичайну тембральну насиченість. Зазначена суперечність руху і динаміки вимагає від віолончелістів значної майстерності виконання.

У третьому, кульмінаційному проведенні теми (т.т. 26-39) монологічне висловлювання віолончелі поєднується у діалозі з фактурним, акордовим викладенням теми у фортепіано. Тема здобуває характеру героїко-епічної розповіді. Патетика звучання фортепіанної партії утворюється акордовою фактурою теми (права рука), що підтримується тріольними фігураціями супроводу (ліва рука). Музичний образ увиразнюється за рахунок частих змін метру, уведення поривчастих пасажів, синкоп, зіставлення різних ритмічних тривалостей (дуолей, тріолей, квартолей) тощо. Контраст монологічного, індивідуалізованого висловлювання віолончелі і акордового викладення теми у фортепіано сприймається як вираження особистої думки героя (автора). Вже зазначалось, що подібні прийоми тематичного співставлення є одними з найхарактерніших для авторського стилю Ю. Іщенка. У Третій віолончельній сонаті вони здобули найяскравішого втілення.

У супроводі побічної теми (*Poco meno mosso*, т.т. 40-62) тріольне коливання зберігається, але у дещо іншому виді. Віолончельна тема лунає у височині сумно і самотньо. Своєрідним контрапунктом до неї виступає басова лінія фортепіано (т.т. 43-49). В цьому епізоді вражає чистота і прозорість ансамблевої фактури. Звучання віолончелі *con sordino* і *misterioso* під час переходу до *Tempo I* (т.т. 62-72) додає пасажному руху фантастичного, навіть «космічного» відтінку. Враження підсилюється виконанням нижніх нот у віолончелі *sul ponticello* на тремоло, які «обриваються» спалахами *sf ordinare*. Ефект завмирання, розчинення звуку, яким закінчується цей епізод, неодноразово зустрічався у попередніх творах. Проте, у процесі аналізу віолончельних сонат виявляється, що у кожному конкретному випадку схожими прийомами досягається різне звучання, відтворюються різні музичні образи та емоційний стан.

Декілька «предиктив» (з т. 73) готують звичайну для цього місця у сонатній формі розробку. Однак, починається не розробка, а реприза головної партії (т. 81). Прийом «омани на те, що чекають» (за Ю. Іщенком), теж неодноразово застосовувався композитором, але його залучення у різних місцях драматургічного розвитку і будови завжди створює ефект несподіваності. Як і в експозиції тема, видозмінюючись, у репризі проводиться тричі: перший раз у віолончелі, другий – у фортепіано, а за третім разом, розподіляється між двома інструментами. Порівняно з початком твору, тут її звучання, завдяки загальному ущільненню фактури та уведенню тріольного супроводу, більш насичене й відверте.

Поступове підсилення напруження (т.т. 129-142), що досягається за рахунок акордового викладення у фортепіано і *arpeggiato* у віолончелі, що перемежається експресивними мелодичними злетами, підводить до кульмінації. Ця насиченість тематичного розвитку в репризі більш відповідає розробковим побудовам. Отже, відсутність розробки, як такої, і характер викладення головної партії у репризі є поєднанням двох розділів форми, що сприяє значній динамізації емоційно-образного змісту і драматургії I ч. сонати. Характер побічної партії (т.т. 148-171) у репризі не змінюється, заключний епізод *misterioso* (т.т. 171-183) наприкінці підводить до динамічного вибуху, що відгукується відлунням на *pp* останнього акорду.

Драматургія I ч. Третьої віолончельної сонати має спільні ознаки з будовою I ч. Першої сонати. Обом творам притаманні наявність певних, визначених місць в експозиції образів і кульмінаціях, однак, структура і загальний емоційно-психологічний характер музики обох творів є різним. У I ч. Третьої сонати ознаки сонатності виявляються також у звуковисотному співвідношенні тематизму. В експозиції головна і побічна партії, що загалом тонально не визначені, знаходяться між собою у терцовому співвідношенні, у репризі головна викладається терцією нижче, а побічна – на зменшену квінту униз. Застосування у Третій сонаті для віолончелі Ю. Іщенка сонатної будови циклу, певні звуковисотні співвідношення тематизму, їх загальний характер, відповідний до зразків класичного тематичного викладення, у цілому презентують неокласичну стилістику.

Подібний підхід характерний і для II ч. цього твору – *Andante assai*, – основу форми якої становить бароковий жанр сарабанди. Застосування цього жанру в музиці XX століття здобуло надзвичайної глибини й виразності. У той же час бароковий танок, використаний Ю. Іщенком у віолончельній сонаті, сполучає свою жанрову атрибутику із світовідчуттям людини кінця XX століття. У семантиці крайніх розділів II ч. виявляються «генетичні» ознаки жанру: акордова фактура уособлює розмірені ритмічні кроки, які загострюються характерним синкопованим ритмом. Проте у лексиці середнього розділу (т.т. 60-90) уведено прийоми, зовсім нехарактерні сарабандовому руху. Передусім це зміна метру на 4/4, що подекуди чергується з розміром 3/4. Фортепіанна тема ніби орнаментується низхідними мелодійними фігураціями віолончелі. Починаюся з кожним разом все вище, віолончельне «оспівування» фортепіанної гармонії набуває характеру незгоди та протесту.

За тематичною розробкою цей розділ близький іншим творам Ю. Іщенка, зокрема, сарабанді з другої «Маленької партити» для віолончелі з камерним оркестром. Фігурації шістнадцятими в середньому розділі II ч. сонати відтворюють образ ефемерності, невловимості буття й іноді навіть тотожні з ритмоформулами партити. Як відзначалось вище, інтонаційна чи ритмічна схожість у творах Ю. Іщенка не є художнім штампом чи стереотипом, будучи символом мінливості життя, ефірної образності, плинності буття ...

III ч. – Фінал (*Allegro risoluto*) – вирішена у традиціях скерцо, однієї з улюблених музичних форм композитора. Дійсно, в музиці III ч. знайшли втілення притаманні даному жанру легкість, стрімкість і фантастичність образів. Застосовані для відтворення характеру скерцо музичні засоби відповідають всім канонам: поривчастий рух восьмих, нестримний завдяки його «передачі» від інструмента до інструмента у всіх пластах фактури, прозоре інструментальне викладення, що не обтяжує музичної тканини і не стримує загального руху, гра у віолончелі *sul ponticello* в епізодах, позначених *misterioso* тощо. Органічна жанру моторність сполучається тут з виразним, вокальним за своєю природою інтонуванням. Зазначені прийоми вкрай характерні ансамблевому мисленню Ю. Іщенка.

У фіналі Третьої сонати привертає увагу майстерність використання композитором штриха *spiccato* у віолончелі. Він був застосований раніше у II ч. Другої сонати для віолончелі, також скерцозного характеру. Однак у Другій сонаті за допомогою цього штриха передається зухвалість танцювальної народної стихії, тут *spiccato* схоже з розмашистим хвацьким притупуванням. А легкість, швидкість й нестримність образів фіналу Третьої сонати, навпаки, вимагає класичного віртуозного трактування.

Формотворчими стрижнями у будові Третьої віолончельної сонати, як і у попередніх розглянутих у цій роботі творах Ю. Іщенка, постають тематичні «арки». Безпосередньо інтонаційно схожими є кульмінації I ч. та фіналу, де для створення експресивного напруження застосовується *arpeggiato* віолончелі. Загальними у всіх частинах твору є певні мелодичні оспівування.

**Четверта віолончельна соната**<sup>118</sup> Ю. Іщенка одночастинна за формою (*Andante accarezzevole – Allegro molto – Andante*). Характер головної партії визначає ремарка *accarezzevole* (з італійської – ласкаво). Інтонаційно це виражається у звучанні мажорного квартсекстакорду із секундою, на якому заснована гармонічна фактура фортепіано. Звучання цієї гармонії викликає спогади про дитинство й ласкаві весняні дні. Примхлива мелодія, що лунає на цьому фоні, вирізняється значною альтерацією та вишуканою ритмікою. Зі вступом віолончелі (т. 5) фактура розшаровується на три самостійних пласти.

Побудоване на широких дисонансових інтервалах віолончельне інтонування не створює драматичного напруження й сприймається як монолог «від першої особи». Поступовий підйом віолончельної теми до другої октави й пришвидшення руху підводять до каденційного речитативу (т. 25), в якому ремарка *senza misura, rubato* підкреслює невимушеність висловлювання. Звучання віолончелі *con sordino*, коливання динаміки від *pp* до *mp*, рух угору по септолях та гальмування униз по квінтолях і тріолях створюють дещо містичну, таємничу атмосферу. У подальшій розробці головної партії музичний матеріал значно динамізується. Так, діапазон другого віолончельного речитативу (т. 44) звучить октавою ширше, рит-

<sup>118</sup> Іщенко Ю. Соната для віолончелі та фортепіано № 4. Клавір. Рукопис, 2004. 57 с., п. в-челі 11 с.

мічну основу тут становлять шістнадцяті, що уповільнюються через секстолі під час руху вниз.

Характер таємничості зберігається у речитативі віолончелі у розділі *Dolente*. Тематизм *Dolente* (жалісно, сумно) набуває скорботного звучання завдяки уведенню мінорного тризвуку, ущільненню секундових нашарувань та загального інтонування. Найсильніше це виражено в третьому каденційному проведенні віолончелі (*misterioso*, т.т. 52-80), де музичний рух спрямований униз (від  $a^2$  до *Dis* великої октави), а квінтольні фігурації уповільнюються через їх зміну на тріолі, восьмі і чверті. У подальшому діалозі двох інструментів висловлювання віолончелі, поступово розгортаючись, уперше у творі набуває природної широти дихання, мелодичної безмежності, завдяки чому *Dolente* постає ліричним центром сонати.

Деякі структурні елементи цього розділу відіграють велику роль в архітектоніці твору. Так, основою квінтольного остінато побічної партії слугує розкладений гармонічний супровід побудови, що оточує *Dolente*. Крім того, секстові ході у фортепіано, що передують *Dolente* (т.т. 46-47), а згодом з'являються перед третім каденційним проведенням віолончелі (т.т. 64-65) та у побічній, здобуваючи звучання хоралу *Dies irai* у розробці. У такому поступовому проявленні мотиву *Dies irai* – символу смерті й Страшного суду – розкриваються різноманітні його полюси: від ледь чутних кроків долі – до перемагаючого невмолимого фатуму.

Квінтольному остінато побічної партії (*Pochissimo piu mosso*, т.т. 81-157) протиставлена фактура з неповних нонакордів, що є ніби «зібраною» в єдине гармонією початкового епізоду (теж характерний для Ю. Іщенка фактурний прийом). На цьому тлі тема віолончелі, поступово піднімаючись до  $v^2$ , набуває широти дихання, теплоти, ліризму. Кульмінація побічної партії, ансамблева фактура якої викладена за принципом почергового «підхоплення» тематизму кожним інструментом, завершується монологом віолончелі, після чого відбувається спад емоційного напруження. Заключна партія (*Andante*, т.т. 158-184) продовжує сферу образів *Pochissimo piu mosso*. Звучання віолончельної теми у нюансі *p-pp* з прозорим гомофонно-гармонічним супроводом набуває безперервного розвитку. В т. 168

тема переходить до фортепіано: тут прийом ансамблевого розподілу тематизму між інструментами сприяє виявленню нових емоційних граней музичного образу.

Ліричне висловлювання несподівано перериває бурхливий початок розробки, що звучить на *fff* (*Allegro molto*, т.т. 185-341). В розробці відновлюється первісний тип «трипланової» фактури: самостійного значення набувають спрямовані назустріч одна одній мелодичні лінії фортепіанного супроводу, які «пронизують» патетичні вигуки віолончелі. У кульмінації (т. 199) секстові ходи віолончелі оформлюються у мотив *Dies irai*, звучання якого здобуває граничної експресії. Як і раніше, виразність музики підсилюється шляхом тематичної передачі від інструмента до інструмента. З т. 205 інструментальне викладення змінюється: у правій руці піаніста – хорал, у лівій – тріольні фігурації, у віолончелі – окремі репліки, схожі на короткі вигуки. Застосована Ю. Іщенком поліфонізація ансамблевої фактури, завдяки чому досягається самостійність та індивідуалізованість інструментальних партій та тематичних площин, є одним із головних принципів композиції сучасних камерно-ансамблевих творів.

Кульмінація у розробці (*Meno allegro*, т.т. 213-230) майже зримо зображує битву, якою в образному плані постає цей розділ. Враження створюється завдяки музичному викладенню, за якого хоральна тема-фатум, перемежаючись пасажними злетами віолончелі, досягає діапазону другої октави. Вона звучить з акордовим супроводом фортепіано, що подекуди теж перемежається пасажами. Невмолний характер звучання *Dies irai* набуває водночас інтонацій гніву та відчаю. На вершині кульмінації (т.т. 221-228) хоральний мотив паралельно звучить у обох інструментів у поліфонічному викладенні.

Діалогічний принцип викладення зберігається в епізоді *Ancora meno mosso* (т.т. 241-254). Значну складність для віолончелістів тут становить інтонування подвійних нот у межах другої октави. В бурхливому *Allegro* (т.т. 255-309) ансамбль представлений «триплановою» фактурою, що у т. 287 змінюється на діалог. Найвищої виразності музичне висловлювання досягає у *con vigore* (т.т. 310-340) – загальній кульмінації твору, вершиною якої є *Andante drammatico* (т.т. 341-343). Загальне насичене звучання (акордова фактура у фортепіано, верх-

ній реєстр у віолончелі) на нюансі *fff* завершується раптовим «зривом», – межа експресивного напруження стає водночас початком динамічної репризи.

Мелодичне висловлювання віолончелі у репризі тематично споріднено з побічною і заключною партіями I ч. Третьої сонати. Пасажний злет у віолончелі, що пришвидшується завдяки подрібненню тривалостей (*Allegro*, т.т. 344-345), і наступне *Andante* (т.т. 346-350) сприймаються як спроба ще раз піднятися на висоту, що була досягнута. Однак в музиці подальшого *Adagio* (т.т. 351-361), побічної (*Andantino mesto*, т.т. 362-398), заключної партії (*Andante*, т.т. 399-424), коди із заключним *Adagio* (т.т. 425-492) стверджується незмінність законів буття, приреченість людської долі. Визначеність світобудови підкреслює й мінорне забарвлення репризи. Наявна тут і характерна ознака одночастинних форм – використання тематизму головної партії у коді сонати. Обрамлення у такий спосіб будови твору надає завершеність, замкненість циклу.

Отже, у драматургії Четвертої віолончельної сонати Ю. Іщенка відображено споконвічну боротьбу добра і зла, світла і пільми, життя і смерті. За музичною образністю, емоційним наповненням, темповими рішеннями Четверта соната для віолончелі і фортепіано композитора близька до його Першої віолончельної сонати. На пізнішому етапі творчості, започатковані у ранній період, теми філософських роздумів про людські страждання та неможливість примирення зі світом набувають свого завершення.

Загалом спорідненість образно-музичної драматургії Першої і Четвертої сонат виступає як сполучна ланка макроциклу всіх віолончельних сонат Ю. Іщенка, яких у цілому об'єднують характерні ознаки ансамблевого мислення, композиційної структури, тембрального забарвлення, притаманні індивідуальному стилю композитора. Проте у застосуванні схожих виконавських прийомів, принципів будови, фактурного викладення виявляються завжди різні грані музичного образу.

Четверта віолончельна соната займає особливе місце у творчості Ю. Іщенка, зокрема автор мислив цей твір як відповідь на П'яту скрипкову (подібний тандем скрипкової й віолончельної сонат від-

значався у Ф. Якименка). Велику роль у цьому співставленні відіграло сприйняття композитором інструментального тембру: звучання скрипки асоціювалось в Юрія Яковича з людською душею, що одухотворяє її природну сутність, а віолончелі – з самою людиною. Щодо віолончельних сонат, то в них героєм виступає сам автор. Четверта віолончельна та П'ята скрипкова сонати Ю. Іщенка разом сприймаються як диптих, смисловим стрижнем якого виступає, з одного боку, ідея Богопізнання, а з іншого, – внутрішньої незгоди, несприйняття непорушних законів Всесвіту. Звідси – відчуття споконвічного трагізму життя, що дуже гостро віддзеркалюється у музиці всіх віолончельних сонат митця.

Отже, як «творчий, креативний первісток» (І. Юдкін) прояви поетики вплинули на вибір та способи застосування музичних форм, жанрів і засобів виразності в чотирьох віолончельних сонатах Ю. Іщенка. Поетика максимально виявилася у будові сонат, кожна з яких, маючи деякі схожі структурні елементи, не повторює інших. Її виявлення у музичній образності охоплює широкий емоційний спектр – від філософських узагальнень про одвічні проблеми життя та смерті, усвідомлення незмінності і плінності буття до жарту і гротеску. Поряд з цим, віолончельним сонатам Ю. Іщенка притаманні національна характерність, поетичність, пейзажність, зрима картинність образів тощо.

Найбільш показовою з точки зору застосування музичної поетики є Перша соната для віолончелі. В цьому творі закумуляовано характерні інтонаційні звороти, метроритмічна організація, формотворчі принципи, неординарні виконавські прийоми, розвинуті у подальших сонатах композитора. Проте використання подібних виконавських засобів, структурних елементів чи фактурного викладення в Ю. Іщенка працює на виявлення різних граней музичного образу і є найяскравішою ознакою композиторського стилю. А вміння знаходити найвірніші драматургічні рішення, оптимальні співвідношення у відборі виразних засобів для реалізації творчого задуму сприяє переконливому втіленню поетики у його творах.

## *ПІСЛЯМОВА*

Здійснений у монографії огляд української камерно-інструментальної ансамблевої творчості ХХ століття віддзеркалює процес впровадження новітніх музичних ідей і концепцій, опрацювання сучасних музичних форм і засобів виразності, їх органічне поєднання з фольклорним матеріалом і попереднім класичним досвідом в найменш дослідженій ділянці – творах за участі віолончелі. В зазначеному синтезі від початку значним стилеутворювальним чинником було звернення до барокових та романтичних моделей, застосування ненормативного формотворення та фольклорного матеріалу, як способу вираження національного. Розвиток тенденцій, що розроблялись вітчизняними митцями на початку ХХ століття, наприкінці 1920-х – у 1930-х роках був перерваний встановленням тоталітарного радянського режиму. В 1940–1950-х роках заідеологізованість та заангажованість радянського мистецтва спричинила кризу в розвитку камерно-ансамблевих жанрів, віолончель в цей час вітчизняними композиторами майже не використовувалась. Добутки української камерно-інструментальної музики першої третини ХХ століття здобули потужної розробки лише в останній його третині.

З 1960-х років регламентовані норми музичного висловлювання поступилися новій музичній лексиці та засобам виразності, які впроваджували митці-шістдесятники. Ці зміни широко відобразилися в камерно-ансамблевих творах за участі віолончелі, де основоположним принципом став стилістичний синтез, яскравим вираженням якого стало неостилістика. В цей час віолончель активно залучається до всіх камерно-ансамблевих жанрів: сонати, тріо, струнного й фортепіанного квартету, квінтету тощо. Найзначнішої розробки у цей період дістав жанр сонати, до якого звертались майже всі вітчизняні композитори. Особливо цікавими з точки зору використання сучасних виразних засобів і формотворення стали сонати В. Бібіка, А. Гайденка, Ю. Іщенка, І. Карабиця, А. Караманова, Г. Ляшенка, Є. Мілки, І. Польського, М. Скорика, В. Сильвестрова, Є. Станковича, А. Штогаренка та ін. Значний інтерес становлять

ансамблеві твори композиторів-віолончелістів З. Алмапі, Ю. Ланюка, В. Ларчікова<sup>119</sup>. Поряд з тим, активно опановувались нові неакадемічні форми та некласичні інструментальні склади. Новий підхід виявився й у використанні мішаних жанрів (соната для віолончелі та камерного оркестру О. Зноско-Боровського, «Музика» для струнного тріо та кларнета О. Яковчука, Камерні симфонії В. Губаренка, «Requiem-quartet» Є. Петриченка, Партити М. Скорика та ін.).

У 1990-ті роки, незважаючи на певну кризу, відбувається переосмислення концептуального підходу щодо образно-емоційного змісту творчості, коли віолончель сприймається уже не просто як голос чи персонаж, а як виразник душевного стану героя (автора), аж до ототожнення з ним. Камерно-ансамблеву музику за участі віолончелі цього часу характеризує глибина філософських концепцій, що позначилося на медитативному характері музики та відмові від гранично експериментальних елементів (твори І. Алексійчук, Ю. Гомельської, А. Загайкевич, А. Карнака, Ю. Ланюка, Є. Петриченка, О. Яковчука та ін.).

Етапи стилістичних змін та синтезуючих явищ у вітчизняному музичному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття отримали яскравого відображення у камерно-ансамблевому спадку Ю. Іщенка. Відповідно із загальними тенденціями розвитку українського музичного мистецтва цього часу у творчості композитора здобули опрацювання неокласичний, необароковий, неофольклорний напрями, додекафонія, сонористика, певною мірою алеаторика, явища театральності та поетики тощо.

На початку ХХІ століття спостерігається нова хвиля зацікавлення віолончеллю та усвідомлення її звукового потенціалу як виразника «історичного» стилю. Завдяки тембру й унікальним виразним можливостям цього інструменту у творах українських митців третього тисячоліття втілюються сучасні уявлення про мистецтво, естетику, філософію, світовідчуття тощо. Камерно-ансамблевій музиці цього часу притаманна дедалі більша індивідуалізація творчості

---

<sup>119</sup> Певною мірою до композиторів-віолончелістів можна віднести Є. Станковича, який закінчив Ужгородське музичне училище з фаху віолончель.

та асоціативна насиченість мистецтва. На розширення художніх кордонів музичної творчості впливають глобалізаційні та інтеркультурні процеси, інтертекстуальні та інтермедіальні явища та ін. Стилістично це проявляється у впровадженні «епохального» стилю, головним критерієм якого є концептуалізм.

У першій чверті ХХІ століття прикладами таких композицій за участі віолончелі стали «Дві серенади» для двох віолончелей (2002), «*Mozart-Augenblick*» для фортепіанного тріо (2005) **Валентина Сильвестрова**; «Епілоги» для фортепіанного тріо (2005) **Євгена Станковича**; фортепіанне тріо (2004), «Пустота» для скрипки та віолончелі (або альту) (2007), «*ARS NATURALIS*» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі і фортепіано (2008), «Міньйонети та поемети нашого часу» для флейти, гобоя, бас-кларнета, валторни, скрипки, альту, віолончелі, контрабаса, фортепіано (2009), «Ліхтар» у версіях для струнного квартету та фортепіанного тріо (2011), «Подих лева» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано (2012), «High Voltage» для струнного квартету (2014), «Bitcoin Beat» для флейти, кларнета, саксофона, струнного квартету і фортепіано (2018), «Берег» версія для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі та ф-но (2019 - 2024) **Олега Безбородька**, «*Air mechanics*» (2005) та «Біля підземної річки» (2008) для інструментального ансамблю з віолончеллю, концерт для віолончелі та оркестру (2007), Терцет (тріо) для кларнета, скрипки та віолончелі (2007), «*Venezia*» для віолончелі та електроніки (2008), струнний квартет (2009), «*Cantos: Island*» для трьох віолончелей *solì* та 15 струнних (2010) **Алли Загайкевич**, «*Voice*» для двох віолончелей (2005), «*Magic square*» для інструментального ансамблю з віолончеллю (2007); струнний квартет «*Walking on the Waters*» (2013), «Псалом Сілуана» для голосу і віолончелі (2014), «*Gulf Stream*» для дуету віолончелей (2015), «Етер» для голосу, віолончелі та фортепіано (2020), Симфонія № 4 «Дзвін» (перформанс) для віолончелі соло та оркестру (2023) **Вікторії Польової**; «Соната-рапсодія» для віолончелі та фортепіано (2010), «Місячне світло» для фортепіанного тріо (2010), «Музика єврейських штетлів» («*Stettl muzik*») для кларнета, скрипки, альту і віолончелі (2012) **Олександра Яковчука**;

«*Koan*» (квінтет) для баскларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних (2000), «*Euphony*» (тріо) для скрипки, альту та віолончелі (2001), «*3x4 – once music*» («3x4 – одна музика») для фортепіанного квінтету (2001), «*Zehn Stück*» («10 штук») для інструментального ансамблю у складі з віолончеллю (2008), «*13 Rooms With a view to the North-West*» («13 кімнат з видом на північний захід») для фортепіанного тріо (2018) **Святослава Луньова**; «*The end*» для фортепіанного тріо (2015) **Максима Коломійця**; «*Sonata una fantasia*» для віолончелі та фортепіано (2020) **Віктора Камінського**; «Сім простих світанків» (2022) сюїта для віолончелі *solo*, «*Four rivers*» (присвячено рікам України та Литви, 2023) та Варіації на тему «Ой, на горі жінці жнуть» (2023) для дуету віолончелей **Віктора Рекали**; концерт для віолончелі та оркестру «Взаємодії» (2013), «Супрун-рапсодія» (2024) для віолончелі та фортепіано, «Прелюдія» (2013), Сюїта № 1 (2018) та «Ностальгія» (2014) для віолончелі *solo* **Золтана Алмаші**; *Sonata da camera* для віолончелі та камерного ансамблю (1998), «Втрачена пісня» (2014) та «*De profundis*» (2023) для інструментального ансамблю з віолончеллю **Олександра Щетинського**; «*The Garden of Immaculated voice*» («Сад бездоганних голосів», 2022) аудіовізуальний перформанс для віолончелі *solo*, відео та електроніки **Андрія Мерхеля**; «*Three Lilies*» («Три лілії») тріо для флейти, віолончелі та фортепіано, «*Sound Games a Music Match in 5 R-ds between a clarinetist and string quartet*» («Звукові ігри. Музичний матч у 5-ти раундах між кларнетистом і струнним квінтетом»), «*Fifth Corner, the thrill of abstracts Search*» («П'ятий кут. Захоплення абстрактним пошуком») дует / перформанс для двох віолончелей **Володимира Рунчака** та ін.

Панорамний екскурс розвитку камерно-ансамблевих жанрів української музики за участі віолончелі ХХ століття визначає певні домінантні точки. Перша – це 20-ті роки ХХ століття, що у стильовому відношенні є переломною добою. У це десятиліття з'явилась більшість віолончельних сонат першої половини ХХ століття (В. Барвінський, С. Борткевич, В. Косенко, Б. Кудрик, М. Рославець, А. Рудницький). А вже в наступному десятилітті настає криза, пов'язана з ідеологічною регламентацією мистецтва й впровадженням

методу соцреалізму, несумісному за духом з камерною творчістю. Справжній злет розвитку та активного опрацювання ансамблевих жанрів музики за участі віолончелі припадає на другу половину 1960-х–1970-ті роки – період стильового розмежування мистецтва радянської доби й сучасності. Наступним етапом став початок XXI століття, коли тембрально-колористичні та «позамузичні» можливості віолончелі з'явилися найпридатнішими для вираження концептуальних ідей та образного змісту творів сучасних авторів.

Отже, в кульмінаційні моменти стильового визначення звуковий потенціал віолончелі являвся найвідповіднішим для вираження настроїв певної епохи та художніх пошуків митців, що проявлялось у активізації композиторської творчості та виконавства. Вище відзначене надає підстави стверджувати, що камерно-ансамблеве мистецтво за участі віолончелі, як окремий самостійний феномен, постає своєрідним «індикатором» стильових процесів і трансформацій в українській музичній культурі XX століття.

Монографія не претендує на вичерпне висвітлення всіх аспектів розвитку камерно-ансамблевої музики за участі віолончелі в Україні. Упорядкування доробку українських композиторів, вивчення виконавського досвіду в цьому жанрі, теоретичний аналіз та подальше вивчення як закономірностей, так і особливостей розвитку, а також поширення і популяризація цих творів, є нагальною проблемою сучасного українського музикознавства.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрієвська В. Володимир Флис, Дезідерій Задор, Анжей Нікодемович. Від академзації традицій до авангардизму. Львівський камерно-інструментальний ансамбль 1950–60 рр. *Камерно-інструментальний ансамбль: український та світовий вимір* : матеріали Міжнар. науково-практ. конф., 7–8 грудня 2022 року. Київ : Каравела, 2023. С. 170-173.
2. Андрієвська В. Образний світ камерно-інструментальних творів Ольги Криволап. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2011. Вип. 21-22. С. 142-148.
3. Андрієвська В. Фортепіанне тріо Н. Нижанківського в контексті розвитку жанру в українській музиці ХХ ст. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ : Плай, 2006. Вип. ІХ. С. 98-109.
4. Андрієвська В. Фортепіанний квартет М. Колесси (до проблеми образно-композиційної єдності). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Виконавське музикознавство*. Київ, 2005. Вип. 47. Кн. 11. С. 161-172.
5. Андросова Д. В. Символіка жанрових побудов М. Рославця за їх витоком у культурі символізму. *Мистецтвознавчі записки* : збірник наук. праць. Київ : НАКККіМ, 2023. № 43. С. 70-75.
6. Андросова Д. В. Мінімалізм в музиці : Посібник. Одеса : Астропринт, 2009. 184 с.
7. Антонюк Д.-Б. Р. Традиція і новаторство скриpkової творчості С. П. Людкевича : дипломне дослідження ... ступеня «Бакалавр» спец. 025 Музичне мистецтво, ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2025. 35 с.
8. Артемов А. Соната Г. Ляшенка: створення і виконання. *Музика*. № 5. 1978. С. 8-9.
9. Асталош Г. Стильові особливості фортепіанної партії Квартету для скрипки, альту, віолончелі та фортепіано М. Колесси. *Наукові збірники ЛНМА імені М. В. Лисенка. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. Львів, 2010. Вип. 24. С. 232-240.
10. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ - ХХІ століть : монографія. Київ : ІК НАМ України, 2013. 232 с.
11. Берегова О. Музично-виконавські школи України: етапи становлення у ХХ столітті. *Науковий вісник НМА України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 67. С. 131-150.
12. Берегова О. М. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського* : зб. статей. Київ, 2015. Вип. 2. С. 46-61.
13. Берегова О. М. Постмодернізм в українській камерній музиці 80-90-х років ХХ сторіччя : дослідження. Київ, 1999. 141 с.

14. Берегова О. М. Українське мистецтво в європейському культурному діалозі : монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2025. 300 с.
15. Беренбейн І. Постать Валентина Костенка в українській музичній культурі першої половини ХХ століття : монографія. Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2024. 268 с.
16. Біджакова Н., Моргунова Т. Від редакторів / Карабиць І. Сонати для віолончелі та фортепіано № 1, 2. 2015. С. 35-38.
17. Боровик І. Український камерно-інструментальний ансамбль (проблеми исполнительства). Київ : Центрмузінформ, 1996. С. 40-47, 60-61, 73-100.
18. Боровик М. Сучасність в інструментальному ансамблі. *Проблеми української радянської музики*. Київ : Музична Україна, 1969. Вип. 2. С. 168-208.
19. Боровик М. К. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль. Київ : Музична Україна, 1968. 102 с., нот.
20. Бугаєва О. Музичне товариство імені М. Д. Леонтовича (1921 - 1931) : біографічний довідник. Київ, 2015. С. 348.
21. Букиник Михайло Овсійович. Вікіпедія. URL : [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%83%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D0%BA\\_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE\\_%D0%9E%D0%B2%D1%81%D1%96%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%83%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D0%BA_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE_%D0%9E%D0%B2%D1%81%D1%96%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) (дата звернення: 04.08.2025)
22. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Київ : Музична Україна, 1972. 29 с.
23. Веселіна О. Стильовий феномен «нового синтезу» у розвитку жанру віолончельного дуету другої половини ХХ ст. *Наук. вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2006. Вип. 58. Виконавське музикознавство. Кн. 12. С. 175-186.
24. Волкова Л. В. Українське фортепіанне тріо 1970-80-х років в аспекті виконавських проблем : Автореф. дис... канд мист-ва: 17.00.03. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 1997. 21 с.
25. Волинский Й. Т. С. Маерский (к 75-летию со дня рождения профессора Львовской консерватории). 1963. Вип. 6. С. 137-138
26. Галицька додекафонія: Юзеф Кофлер і Тадеуш Маєрський / Любов Морозова. *Культура*. 2 лютого 2019. URL : [https://lb.ua/culture/2019/02/02/418658\\_galitska\\_dodekafoniya\\_yuzef\\_kofler\\_i.html](https://lb.ua/culture/2019/02/02/418658_galitska_dodekafoniya_yuzef_kofler_i.html) (дата звернення: 02.09.2025)
27. Гарбовська Ю. Сучасні тенденції в творчості Є. Станковича крізь призму національної ідентичності : кваліфікаційна робота ... ОР магістр, спец. 025 Музичне мистецтво, ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2024. 84.
28. Гаркава І. О, Зосім О. Л. Християнські ідеї та образи у творчості Юрія Іщенка : монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2025. 224 с., іл.

29. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство. Музична україністика в контексті світової культури*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 32-47.
30. Герега М. Ансамблева віолончельна соната в Україні: специфіка становлення жанру. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка*. Львів, 2010. Вип. 24. С. 154-161.
31. Гойові Д. Українські корені світового авангарду. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Українська тема у світовій культурі*. Київ, 2001. Вип. 17. С. 82-110.
32. Голамб М. Йозеф Кофлер – композитор додекафоніст зі Стрия. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2012. Число 70. URL : [http://www.ji.lviv.ua/n70texts/Golamb\\_Josef\\_Kofler.htm](http://www.ji.lviv.ua/n70texts/Golamb_Josef_Kofler.htm) (дата звернення: 02.08.2025)
33. Головань Є. А. Феномен «розширених» технік і «розширеного» фортепіано у просторі авангардного ансамблю : дис. ... доктора філософії : 025 Муз. мистецтво, СумДПУ імені А. С. Макаренка. Суми, 2025. 315 с.
34. Гончар Є. Ф. Семантична спрямованість оновлення деяких традиційних форм (на прикладі творів М. Скорика та А. Шнітке). *Українське музикознавство*. Київ, 1991. Вип. 26. С. 155–167.
35. Гордійчук М. Українська радянська музика : Нарис. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1957. 44 с.
36. Гордійчук М. Фольклор і фольклористика : Збірка статей. Київ : Музична Україна, 1979. 251 с., нот.
37. Горюхіна Н. Композиція музичного твору. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музикознавство. З ХХ у ХХІ століття*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 16–30.
38. Горюхіна Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры*. Київ : Музична Україна, 1989. Вип. 2. С. 52-65.
39. Давидова О. Маловідомі сторінки української музики (І. І. Рачинський). *Українське музикознавство*. Київ : НМАУ імені П. І. чайковського, 1998. Вип. 28. С. 91-93.
40. Дем'янчук О. Н., Коменда О. І. Творчість Миколи Рославця у контексті становлення музичного модернізму. Луцьк : РВВ «Вежа», 2008. 198 с.
41. Дика Н. О. Камерно-інструментальна ансамблева культура України (60-80-ті роки ХХ ст.) *Мистецтвознавство : IV Міжнародний конгрес україністів*. Одеса-Київ, 2001. Кн. 2. С. 291-315.
42. Дика Н. О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960-1980 рр.) : автореф. дис... канд. мист-ва: 17.00.03 Музичне мистецтво. ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2001. 19 с.

43. Дика Н. О. Квартетне виконавство в західному регіоні України (60–80 роки ХХ століття). *Музикознавчі студії*. Львів, 2004. Вип. 9. С. 117–123.
44. Дика Н. Квартетне виконавство у Львові. *Музикознавча україністика*: Зб. наук. статей. Київ-Івано-Франківськ, 2008. Вип. 2. С. 304-311.
45. Дика Н. Фортепіанні тріо Володимира Губи. *Музична україністика: сучасний вимір*: зб. наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора М. Гордійчука. Київ, 2012. Вип. 4. С. 231-236.
46. Довгань П. В. Жанрово-стильова динаміка української камерно-інструментальної сюїти ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03. ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2010. 16 с.
47. Довгаленко Н. Український музичний авангард у контексті стильових пошуків ХХ сторіччя. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Київ : ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2020. С. 19-21. URL : [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_adovgalenko-ukravant.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_adovgalenko-ukravant.html) (дата звернення: 9.01.2021).
48. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія. Суми : СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2002. 228 с.
49. Дробиш А. А. Леонід Лісовський: джерелознавчий та жанрово-стильовий аспекти творчості : дис. ... доктора філософії 025 Музичне мистецтво. Київ, 2022. 371 с.
50. Єрмакова Г. Іван Карабиць. Київ 6 Музична Україна, 1983. 48 с.
51. Жук Г. В. Віолончельна творчість В. Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці першої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. ЛДМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2005, 16 с.
52. Жук Г. Значення камерної творчості Василя Барвінського у становленні і розвитку української музики. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. Львів, 2010. Вип. 24. С. 136-142.
53. Зав'ялова О. К. Віолончель у камерно-ансамблевих жанрах української музики: еволюція загальноєвропейських стильових тенденцій : дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2012. 462 с.
54. Зав'ялова О. К. Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України : монографія. Київ : ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 2009. 256 с.
55. Зав'ялова О. К. Деякі аспекти розвитку віолончельної сонати в Україні. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*. Київ-Суми : НМАУ імені П. І. Чайковського, МІГРО, 2003. Вип. 25. С. 58-61.
56. Зав'ялова О. К. Жанрова еволюція ансамблевої музики України ХХ ст. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2010. Вип. 42. С. 195-198.

57. Зав'ялова О. К. Неостилістичні ознаки ансамблевих жанрів камерно-інструментального мистецтва України. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Київ : ІМФЕ імені М. Т. Рильського, НАН України, 2007. Вип. 7. С. 25-31.
58. Зав'ялова О. К. Музична поетика віолончельних сонат Ю. Іщенка. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Ю. Іщенко та сучасний музичний простір*. Київ, 2012. Вип. 94. С. 145-163.
59. Зав'ялова О. К. Сильові пріоритети камерно-інструментальної творчості Б. Лятошинського. Рейнгольд Глієр – Борис Лятошинський. Життя і творчість в контексті культури : зб. ст. Житомир : Вид-во ФОП Евенко О.О., 2014. С. 230-241.
60. Зав'ялова О. К. Сильові вектори української віолончельної сонати першої третини ХХ століття. *Twórcza - kultura - wymiary czasu. Międzynarodowe naukowe czytania 2018 w Muzeum Borysa Latoszyńskiego w Żytomerzu : zbiór artykułów*. Żytomerz : Wydawca A. Jewenok, 2018. S. 48-60.
61. Зав'ялова О. К. Театральність в необарокових жанрах української камерно-інструментальної музики. *Концепції культури в історії української гуманітарної думки ХІХ-ХХ ст.* : колективна моногр. Київ : НАНУ, ІМФЕ, Укр. Комітет Славістів, 2007. Вип. 3. С. 159-168.
62. Зав'ялова О. К. Штрихи до автопортрета (еволюція творчості Ю. Я. Іщенко в контексті стилістичних процесів музичного мистецтва другої половини ХХ ст.). *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно*. Київ : ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАНУ, 2007. Вип. 2 (18). С. 66-72.
63. Загайкевич А. Перспектива твору та авторський аналіз (на прикладі «Гравітації» для двох віолончелей). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства*. Київ : НМАУ, 2005. Вип. 48. С. 175-185.
64. Загайкевич А. «ХХ сторіччя» в музиці Юрія Іщенка. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Ю. Іщенко та сучасний музичний простір*. Київ, 2012. Вип. 94: С. 13-25.
65. Заціха В. Виконавсько-інтерпретаційний аналіз фортепіанного тріо ля мінор Василя Барвінського : кваліфікаційна робота ... ОР бакалавр, спец. 025 Музичне мистецтво. ЛНМА імені М.В. Лисенка. Львів, 2023. 28 с.
66. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. *Зеленая лампа* : науч. прилож. «Регулярный сад». Сумы, 1999. № 1. 251 с.
67. Зінків І. Модальність як категорія сучасного музикознавства. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Т. 74. С. 245-253.
68. Золочевський В. Про музично-драматургічні принципи несподіваної розв'язки. *Українське музикознавство* : Респ. міжвідомч. науково-метод. збірник. Київ : Музична Україна, 1986. Вип. 21. С. 57-59.

69. Історія української музики в 6-ти томах / АН УРСР. ІМФЕ імені М. Т. Рильського. Київ : Наукова думка, 1990. Т. 3. Кінець XIX – начало XX ст. 424 с., іл..
70. Історія української музики в 6-ти томах / АН України. ІМФЕ імені М. Т. Рильського. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4: 1917-1941. 615 с., нот.
71. Історія української музики в 6-ти томах / НАНУ, ІМФЕ імені М. Т. Рильського. Київ, 2004. Т. 5: 1941-1958. 500 с., іл.
72. Іщенко Ю. Моя гармонія. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Ю. Іщенко та сучасний музичний простір*. Київ, 2012. Вип. 94: С. 245-267.
73. Іщенко Ю. Я. Темброва драматургія у симфоніях Б. М. Лятошинського : автореф. дис. ... канд. мист-ва. Київ : Госконсерваторія, 1977. 23 с.
74. Іщенко Ю. Трагування дисонансу в оркестрових творах Б. М. Лятошинського. *Українське музикознавство*. Київ, 1972. Вип. 7. С. 144-165.
75. Калашник М. П. Інтерпретація жанров сюїти и партити в творческой практике XX века (на примере фортепианных циклов украинских композиторов) : Автореф. дис... канд. искусств-ния: 17.00.02. Київ, 1991. 15 с.
76. Калашник М. П. Усіченко Л. Ю. Перший струнний квартет З. Алмаші в полі стильових взаємодій. *Innovative development of science and education : зб. тез II міжнар. науково-практ. конф. (26-28 квітня 2020 р.)*. Афіни, Греція. С. 422-426.
77. Калениченко А. П. Музична нео- і полістилістика: спроба систематизації. Музична Україністика: сучасний вимір. НАН України ІМФЕ імені М. Т. Рильського, Київ, 2005. Вип. 1. С. 106–115.
78. Калениченко А. Про деякі напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музичній культурі. *Музична українїстика: сучасний вимір*. Київ, 2010. Вип. 5. С. 171–197.
79. Камінський В. Є. Пшеничка Петро Семенович : *Енциклопедія Сучасної України*. Київ, 2020. <https://esu.com.ua/article-879639>
80. Карачевцев Д. О. Антологія української віолончельної музики XX – XXI століть : наукове обґрунт. творч. мист. проекту ... доктора мистецтва: 025 Музичне мистецтво. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2025. 115 с.
81. Кафедра струнно-смичкових інструментів ЛНМА імені М. В. Лисенка. Режим доступу : <https://lnma.edu.ua/kafedry/kafedra-strunno-smychkovyh-instrumentiv/> (дата звернення: 24.08.2025)
82. Кияновська Любов. Мирослав Скорик : людина і митець. ДІАЛОГИ. Мирослав Скорик – Любов Кияновська. 23.09.2013. Режим доступу : <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/5352A53CA92339D5C2257BE700360564?OpenDocument>

83. Кияновська Л. О. Стиль Івана Карабиця. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського* : зб. статей. Київ, 2015. Вип. 2. С. 32-45.
84. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. : Монографія. Тернопіль : СМП "Астон", 2000. 339 с.
85. Кияновська Л. Стильові тенденції у львівській композиторській школі 80–90-х років. *Мистецькі обрії'99* : Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика. Академія мистецтв України. Київ : КНВМП «Символ-Т», 2000. С. 131-140.
86. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині XX ст. *Українське музикознавство*. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1998. Вип. 28. С. 144- 154.
87. Козаренко О. Національна музична мова в контексті постмодернізму. *Наукові записки*. Тернопіль : Астон, 1999. Вип. 1. С. 9-16.
88. Козаренко О. Постмодерністичний акцент в музичній мові В. Сильвестрова. *Syntagmation*. Львів : Сполом, 2000. С. 80-86.
89. Козачук О. Забута музика ... Забуті імена ... Нариси про композиторів XIX – першої половини XX століття (з архівних розвідок). Київ, 2008. С. 256.
90. Козицька М. До питання про сутність камерно-ансамблевого музикування. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2021. Вип. 36. Т. 2. С. 4-9.
91. Колісник О.В. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Євгена Станковича : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів. 2017. 25 с.
92. Коменда О. Микола Рославець (1881-1944): початок творчого шляху в історико-культурному контексті доби. *Науковий вісник Волинського держ. ун-ту імені Лесі Українки. Історичні науки*. Луцьк, 2000. Вип. 3. С. 184-188.
93. Коменда О. Творчість Миколи Рославця в контексті становлення музичного модернізму : навч. посіб. Луцьк, 2015. Вид. 2-ге, допов. 208 с.
94. Коменда О. Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму : автореф. дис ... канд. мист-ва 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ : ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 2004. 19 с.
95. Коменда О. І Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2020. 519 с.
96. Концерт Української Камерної музики / Allegro. *Нове мистецтво*, грудень 1925. № 7. С. 8.
97. Конькова Г. Юрій Іщенко. Творчі портрети українських композиторів : монографія. Київ : Музична Україна, 1975. 47 с., іл.
98. Копиця М. Вибране : монографічний збірник статей. Київ, Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2018. 374 с.

99. Корній Л., Сюта Б. Історія української музики : Підручник / До 100-річчя НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2011. 736 с. : іл.
100. Костенко Валентин Григорович / О. В. Шевчук // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] НАН України, НТШ. Київ : ІЕД НАН України, 2014. Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-3939> (дата звернення: 24.07.2024)
101. Костюк Н. Варіабельність періодизації історії української музичної культури: проблемні аспекти. Наука – навчанню : Наук. записки культурологічного семінару. Київ, 2001. Вип. 1. С. 76-84.
102. Костюк Н. Музична культура Західної України 20-30-х рр. ХХ ст.: Ідеї поступу і розвиток національних традицій : Автореф. дис ... канд. мист-ва : 17.00.03 Музичне мистецтво. КДУКіМ. Київ, 1998. 23 с.
103. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ: НАКККіМ, 2020. 299 с.
104. Кравченко А. Камерно-інструментальні твори В. Косенка в рецепції салонного музикування. *Наукові збірки ЛНМА імені М.В. Лисенка. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика.* Львів, 2015. Вип. 34. С. 264-278.
105. Курило Г. Додекафонія та серіалізм у камерній музиці Валентина Сильвестрова і Леоніда Грабовського. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика.* Львів, 2010. Вип. 24. С. 96-105.
106. Кушнірук О. Стравінський. Українські імпресіоністи. Стиллові перегуки. *Стравінський та Україна : матеріали міжнар. конфер.* Київ : Абрис, 1996. С. 92-101.
107. Лаврик Н. Сонати донецьких композиторів у класі камерного ансамблю. *Мистецькі обрії'2003 : Альманах : Науково-теорет. праці та публіцистика / АМ України.* Київ : КНВМП «Символ-Т», 2004. С. 130-136.
108. Ларчіков В. Нова парадигма лексики сучасної віолончелі. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства.* Київ, 2005. Вип. 48. С. 273-279.
109. Ларчіков В. Трактатування віолончелі композиторами ХХ ст.: нова естетика, нова мова, нова техніка (до постановки проблеми). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музичне виконавство.* Київ, 2004. Вип. 40. Кн. 10. С. 109-119.
110. Ларчіков В. Уніфікація нотації як умова адекватності виконавської інтерпретації нетрадиційних засобів сучасної віолончельної музики. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Виконавське музикознавство.* Київ, 2006. Вип. 58. Кн. 12. С. 49-58.

111. Лебідь Ю. Вплив Арнольда Шенберга на музичну стилістику XX - XXI століття. *Імідж сучасного педагога*. 2021. № 4 (199). С. 91-94.
112. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упор., ред., вст. ст. і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. 816 с., іл.
113. Маєрський Тадеуш Станіславович : *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 2011. Т. 3. : [Л-М]. С. 264.
114. Мазепа Л. Юзеф Коффлер. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого). Львів : Сполом, 2001. С. 9–39.
115. Мариняко Н. Творчий портрет Віктора Косенка в інтер'єрі української культури 20 – 30-х років XX ст. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. Львів, 2010. Вип. 24. С. 413-420.
116. Маркова О. Неосимволізм музики XXI ст. та виконавське музикознавство. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Виконавське музикознавство*. Київ, 2006. Вип. 58. Кн. 12. С. 59-66.
117. Менцінський А. Т. Особливості музичної мови у скрипкових сонатах Федора Якименка – історико-теоретичний та виконавський аспекти : дипломне дослідження ... ступеня «Магістр», ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2025. 51 с.
118. Менцінський М. Т. Образно-стильові тенденції в українській віолончельній музиці XX століття: Сонати для віолончелі та фортепіано : наукове обґрунт. творч. мист. проекту ... доктора мистецтва : 025 Музичне мистецтво. ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2024. 97 с.
119. Менцінський Т. Віолончельна соната В. Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці XX століття. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ : Плай, 2006. Вип. ІХ. С. 126-136.
120. Менцінський Т. М. Віолончельна соната В. Косенка (до проблеми композиційно-образної цілісності). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства*. Київ, 2005. Вип. 48. С. 147–154.
121. Менцінський Т. Віолончельна соната Юрія Іщенка в аспекті еволюції стилю. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. Львів, 2010. Вип. 24. С. 162-171.
122. Мизитова А., Иванова И. Фрагменты творчества Валентина Библика : Монографические очерки. Харьков, 2006. 126 с., портр.
123. Мисько-Пасічник Р. Камерно-інструментальна музика В. Барвінського в контексті розвитку жанру в Галичині першої третини XX ст. *В. Барвінський в контексті європейської музичної культури : Статті та матеріали*. Тернопіль : Астон, 2003. С. 57-62.

124. Мисько-Пасічник Р. Камерно-інструментальна музика Василя Барвінського : на перетині композиторської творчості та музичної критики. *Наукові збірки АНМА імені М. В. Лисенка. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. Львів, 2010. Вип. 24. С. 77-86.
125. Мінгальов П.В. Цикли фортепіанних мініатюр в українській музиці початку ХХ століття у контексті тенденцій європейського модернізму : дис. ... доктора філософії : 025 Муз. мистецтво, СумДПУ імені А. С. Макаренка. Суми, 2023. 221 с.
126. Молчко У. Дві рецензії Меланії Нижанківської на концертне життя Львова початку 30-х років ХХ сторіччя. *Наукові збірки АНМА імені М. В. Лисенка. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. Львів, 2010. Вип. 24. С. 86-95.
127. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : Довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.
128. Наддніпрянська Україна / Я. В. Верменич : *Енциклопедія Сучасної України*. Київ, 2020. URL: <https://esu.com.ua/article-71519>
129. Назар-Шевчук Л. Й., Пришляк А. Р. Поетикальні обрії жанру кларнетово-віолончельного фортепіанного тріо Є. Станковича «Квітучий сад ... і яблука, що падають у воду». *Наукові записки. Мистецтвознавство*. 2014. № 2. С. 98-108.
130. Назар-Шевчук Л. Роль камерно-інструментальної творчості В. Барвінського в процесі становлення та розвитку української камералістики ХХ ст. (до 125-ліття з дня народження Василя Барвінського). *Наукові збірки АНМА імені М. В. Лисенка. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. Львів, 2015. Вип. 34. С. 428-444.
131. Немкович О. М. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін : Монографія. Київ , 2006. 534 с.
132. Нестеренко О. Долаючи земне тяжіння: Дзен-буддизм у музиці Валентина Сильвестрова. *Bird in Flight Prize'21*. 19 жовтня 2022. URL : [https://birdinflight.com/pochemu\\_eto\\_shedevr-uk/20221019-dzen-buddizm-u-muzitsi-valentina-silvestrova.html](https://birdinflight.com/pochemu_eto_shedevr-uk/20221019-dzen-buddizm-u-muzitsi-valentina-silvestrova.html)
133. Нідецька Е. Ю. Творчість польських композиторів (1792-1939) Львова у контексті українсько-польських зв'язків (1792 - 1939) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2002. 196 с.
134. Острих О. «Реквієм-квартет» Євгена Петриченка як приклад сучасного українського камерно-інструментального твору. *Наукові збірки АНМА імені М. В. Лисенка. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. Львів, 2010. Вип. 24. С. 276-281.
135. Павлишин С. Валентин Сильвестров. Київ : Муз. Україна, 1989. 87 с.

136. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ : Муз. Україна, 1990. 45 с.
137. Павлишин С. Музика ХХ століття : навч. посіб. Львів : БаК, 2005. 232 с.
138. Паламарчук О. Р. М. Колесса : *Творчі портрети українських композиторів*. Київ : Музична Україна, 1989. 72 с.
139. Підсуха О. До проблеми стильових пошуків Б. Лятошинського у 20-ті роки ХХ ст. в контексті європейських стильових тенденцій часу. *Музичний світ Бориса Лятошинського* : Зб. матеріалів міжнар. теор. конференції. Київ : Центрмузінформ, 1995. С. 26-29.
140. Польська І. І. Камерний ансамбль в системі музично-виконавських жанрів (історичні та системні аспекти визначення). *Музичне виконавство* : Зб. наук. ст. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2001. Кн. 7. С. 179-190.
141. Полянська К. Етапи становлення кафедри струнно-смичкових інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. *Мистецтвознавство України*, 2022. Вип. 22. С. 42-53.
142. Пяковський І. Пояснювальна записка до курсу «Сучасна гармонія». *Дослідження, досвід, спогади* : науково-метод. видання. Київ : КССМШ, 2003. Вип. 4. С. 33-64.
143. Ржевська М. Ю. Жанрові обрії оперної творчості Бориса Яновського (на матеріалі опер 1907–1916 років). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства*. Київ, 2010. Вип. 89. С. 615-626.
144. Ржевська М. Леонід Лісовський: харківські сторінки біографії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : Вид-во «НТМТ», 2009. Вип. 24. С. 41-49.
145. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ ст. у соціокультурному контексті епохи : Монографія. Київ : Автограф, 2005. 352 с.
146. Ржевська М. Ю. Український модус європейського музичного модернізму. *Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність* : Зб. матеріалів Міжнар. науково-творч. конф. (2-3 травня 2012 р.). Київ : НАКККіМ, 2012. С. 17-20.
147. Рожак О. «Львівська додекафонна школа» в контексті галицького музичного модернізму. *Українська музика*, 2019. № 2 (32). С. 32-44.
148. Рожак О., Пузанкова Н. Ю. Кофлер і Т. Маєрський – перші композитори-додекафоністи Галичини. *Київське музикознавство*. Київ, 2011. Вип. 40. С. 54-59.
149. Рославець Микола Андрійович. Вікіпедія. URL : [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D1%86%D1%8C\\_%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0\\_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%96%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D1%86%D1%8C_%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%96%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) (дата звернення: 29 червня 2024 року)

150. Савчук І. Українсько-польські культурні зв'язки кінця 1930–1940-х на прикладі джерелознавчої спадщини Б. М. Лятошинського. *Мистецтвознавство України*. Київ : Фенікс, 2016. Вип. 16. С. 82-103.
151. Самогос-Баерле Н. Сторінки біографії Миколи Колесси: камерно-інструментальна музика – виконавська практика і компонування (за «Спогадами» М. Колесси). *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. Львів, 2015. Вип. 34. С. 418-427.
152. Самохвалов В. Борис Лятошинський. Київ : Музична Україна, 1974. Вид. 2-е. 48 с.
153. Сенченкова Т. Ю. Про деякі стильові ознаки музичного експресіонізму *Соціокультурні комунікації в інформаційному суспільстві*: Матеріали міжнар. наук. конф. Харків : ХДАК, 2003. С. 184-185.
154. Сивошіп В. Струнний квартет Зиновія Лиська як втілення творчих засад львівських композиторів – представників «празької школи» першої третини ХХ ст. *Наукові збірки ЛНМА імені М.В. Лисенка. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. Львів, 2010. Вип. 24. С. 142-154.
155. Слюсар Т. Камерно-ансамблева соната середини ХХ століття у творчості представників польської гілки галицької музичної культури А. Солтиса і Т. Маєрського. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. Львів, 2010. Вип. 24. С. 181-190.
156. Слюсар Т. Камерно-інструментальні сонати у творчості львівських композиторів 90-х років (на прикладі творів Ю. Ланюка та О. Козаренка). *Наукові збірки ЛДМА імені М.В. Лисенка : Musica Galiciana*. Львів, 2001. Вип. 5, Т. VI. С. 241-247.
157. Слюсар Т. М. Львівська камерно-інструментальна соната в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру : автореф. дис ... канд. мист-ва : 17.00.03 Музичне мистецтво. ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2010. 18 с.
158. Смірнова І. В., Калашник М. П. Ансамблеве письмо: теорія та композиторська практика : моногр. Харків : «Планета-Прінт», 2021. 164 с.
159. Сокальський П. Вибрані статті та рецензії. Київ : Музична Україна, 1977. 176 с.
160. Соневицький І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського. Рим, 1973. Видання «Богословії». Ч. 45. 37 с.
161. Стельмащук Р. Львівський музичний модернізм 20–30-х рр. ХХ ст. у європейському контексті. *Матеріали до українського мистецтвознавства (Пам'яті академіка О. Г. Костюка)*. Київ, 2003. Вип. 2. С. 137–141.
162. Стельмащук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. ХХ ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2003. 190 с.

163. Стравинський та Україна: Матеріали міжнародної конференції / Нац. комісія з питань повернення в Україну культурних цінностей. ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАНУ. Київ : Абрис, 1996. 175 с.
164. Суворовська Г. Л. Еволюція жанрів в українській камерно-інструментальній музиці. *Українське музикознавство* : Респ. міжвідомчий науково-метод. зб. Київ : АН України, 1991. Вип. 26. С. 146-154.
165. Сумарокова В. Г. Історія українського віолончельного й контрабасового мистецтва в контексті європейського виконавства : навч. посіб. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2014. 200 с.
166. Сумарокова В. Г., Білоусова Ю. В. та ін. Сучасне віолончельне мистецтво: естетика, теорія, практика / Сумарокова В. Г., Білоусова Ю. В., Веселіна О. Ю., Кононова М. В., Ларчіков В. В. : Навч. посіб. Одеса : ВМВ, 2009. 160 с.
167. Сумарокова В. Віолончельна творчість І. Карабиця (в пошуках інтерпретаційних рішень). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. Київ, 1999. Вип. 3. С. 145-153.
168. Сумарокова В. Українська віолончельна соната: полюси стильового тяжіння. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ, 2006. Вип. 58. Виконавське музикознавство. Кн. 12. С. 164-175.
169. Сюта Б. Впливи німецької характерності в музичній творчості українських композиторів ХІХ – ХХ ст. *Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення* : Зб. ст. Київ : Центрмузінформ, 1998. С. 43-50.
170. Товарницька І. О. Формування образної сфери в сонаті для віолончелі та фортепіано Вадима Журавицького. *Музичне мистецтво та культура*, 2025. Вип. 43. С. 49-61.
171. Тукова І. Г. Проблема жанрового діалогу музичних культур: західноєвропейське бароко і українська музика другої пол. ХХ ст. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Запоріжжя : ЗДУ, 1999. Вип. 2. С. 16-25.
172. Фецак Н. Український струнний квартет ХХ ст. : композиторська творчість і виконавська інтерпретація : автореф. дис ... канд. Мистецтвознавства: 17.00.03 Муз. мистецтво. ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАНУ. Київ, 2013. 16 с.
173. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Вікіпедія. [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D1%80%D0%BA%D1%96%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9\\_%D0%BD%D0%B0%D1%86%D1%96%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D0%B9\\_%D1%83%D0%BD%D1%96%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%82\\_%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D1%80%D0%BA%D1%96%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BD%D0%B0%D1%86%D1%96%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D1%83%D0%BD%D1%96%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%82_%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1)

- %82%D0%B2\_%D1%96%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%96\_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B0\_%D0%9A%D0%BE%D1%82%D0%BB%D1%8F%D1%80%D0%B5%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE (дата звернення: 03.03.2025)
174. Хіріна Г. О., Калашник М. П., Новіков Ю. М. Переосмислення ролі митця в епоху нового часу: філософсько-мистецтвознавчий аналіз. «Гілея»: науковий вісник. Київ, 2024. Вип. 197-198 (№ 7-8). С. 34-41.
175. Царевич І. «Український квінтет» Б. М. Лятошинського (деякі проблеми виконання). *Музичний світ Бориса Лятошинського* : Зб. матеріалів міжнар. теор. конференції. Київ : Центрмузінформ, 1995. С. 68-70.
176. Чжан Хань. Український камерно-інструментальний ансамбль ХХ століття: композиторська творчість та виконавська практика : дис. ... доктора філософії : 025 Музичне мистецтво. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2024. 252 с.
177. Червов В. С. Нотатки про сучасне віолончельне виконавство. *Українське музикознавство* : наук.-метод. щорічник. Київ : Музична Україна, 1977. Вип. 12. С. 132-147.
178. Черкашина-Губаренко М. Феномен композитора у сучасній музичній творчості та специфіка творчого процесу. *Науковий вісник НМА України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 44. С. 46-56.
179. Чистякова Д. О. Струнно-смічковий квартет у контексті камерно-інструментального стилю Б. Лятошинського. *Вісник ХДАДМ*. Харків, 2019. Вип. 3. С. 58-64.
180. Чубак А. Камерно-інструментальна творчість Юзефа Коффлера в контексті еволюції індивідуального стилю. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. Львів, 2015. Вип. 34. С. 195-208.
181. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харків : Скорпион, 2007. 292 с.
182. Шестеренко І. Жанрова амплітуда камерно-інструментальної творчості Віталія Кирейка. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. Львів, 2010. Вип. 24. С. 171-181.
183. Штогаренко Андрій Якович. Вікіпедія. URL : [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D1%82%D0%BE%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE\\_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%96%D0%B9\\_%D0%AF%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D1%82%D0%BE%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%96%D0%B9_%D0%AF%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87)
184. Щелкановцева Е. М. Кафедра струнних інструментов // Харьковський інститут искусств имени И. П. Котляревского. 1917 - 1992. Харьков, 1992. С. 158-181.

185. Щепакін В. М. Камерне виконавство в Одесі наприкінці 1860-х – початку 1870-х рр. як приклад творчої взаємодії представників різних культур. *Культура України*. Харків, 2012. Вип. 36. С. 276-288.
186. Юдкин И. Н. Эстетико-психологические аспекты выразительности музыкального ритма : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Муз. искусство. Киев, 1982. 201 с.
187. Юдкін І. М. Нариси німецької музичної культури другої половини ХХ ст.: Монографія. – К.: Наукова думка, 1994. – 184 с., нот.
188. Юдкін І. Необароко Стравинського та його сучасників. Стравинський та Україна : Матеріали між нар. конфер. Київ : Абрис, 1996. С. 102-108.
189. Юдкін-Ріпун І. М. Культурологія Просвітництва : навч. посіб. Київ, 1999. 200 с.
190. Юдкін-Ріпун І. М. Неокласицизм Максима Рильського як проблема морфології культури. *Художні та наукові картини світу ХХ ст.*: Колективна монографія на честь 110-ї річниці народження М. Рильського. Київ : НАНУ, ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2006. С. 10-27.
191. Юдкин И. Н. Художественный синтез в контексте взаимосвязи народных и профессиональных традиций. *Национальные традиции и прогресс интернационализации в сфере художественной культуры*. Київ : Наукова думка, 1987. С. 154-172.
192. Юзюк З. І. Творчість Мирослава Скорика для фортепіанного дуету в педагогічному та концертному репертуарі піаністів. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : Наукові записки Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту*. Рівне, 2013. Вип. 19 (1). С. 187-192.
193. Яковчук Н. Камерно-інструментальні ансамблі О. Яковчука: жанрово-стильовий аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мист-во. ІМФЕ імені М.Т. Рильського. Київ, 2017. 16 с.
194. Яновський Борис Карлович. Автобіографія. *Музика*. 1927. № 5 - 6. С. 53-54.
195. Chamber music / Edited by Alec Robertson. Harmondworth ect.: Penguin Books, 1970. 427 p.
196. Gojowy D. N. A. Roslavec, ein früher Zwölftonkomponist. Kassel, «Die Musikforschung» 22, 1969. P. 22-38.
197. Gojowy D. Neue sowjetische Musik der 20er Jahre. Regensburg, Laaber Verlag, 1980. 462 p.
198. Gołąb M. Jozef Koffler. Krakow : Musica Iagellonica, 1995. 395 s.
199. Lindstedt I. The Development of Twelve-Note and Serial Techniques in the Music of Polish Twentieth-Century Composers. URL: [http://files.musicologytoday.hist.pl/files/Musicology\\_Today/Musicology\\_Today-r2005-t2/Musicology\\_Today-r2005-t2-s106-124/Musicology\\_Today-r2005-t2-s106-124.pdf](http://files.musicologytoday.hist.pl/files/Musicology_Today/Musicology_Today-r2005-t2/Musicology_Today-r2005-t2-s106-124/Musicology_Today-r2005-t2-s106-124.pdf) (дата звернення: 11.06.2023) .

200. Lobanova M., Goldstein M. Akimenko Fëdor Stepanovič. Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2, neubearbeitete Ausgabe / hrsg. von L. Finscher. Personenteil. 1. Kassel etc., Weimar, 1999. P. 279-281.
201. McKnight C. Nikolai Roslavets: Music and revolution. Diss. Ithaca. N.Y. : Cornell University, 1994. 562 p.
202. Mendysowa J. T. Majerski. *Ruch Muzyczny*, 1964. Nr 23. S. 3-4.
203. Nidecka E. Twórczość polskich kompozytorów Lwowa a ukraińska szkoła kompozytorska (1792-1939). Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005. 158 s.
204. Nikodemowicz A. Zapomniany kompozytor lwowski. *Ruch Muzyczny*, 1989. № 12. S. 22-23.
205. Schonberg A. Style and idea. Selected writings of Arnold Schoenberg New-York: St. Martins Press, 1975. 559 p.

## SUMMARY

Olga Zavialova's monograph "Ukrainian Chamber and Ensemble Music with the Participation of the Cello in the Stylistic Space of the 20th Century" conceptually analyzes the evolution and stylistic trends of chamber and ensemble genres with the participation of the cello in Ukraine in the context of the global cultural process of the 20th century. Given the perspective of recent research, the development of this topic in this work is of a generalizing nature. The panoramic presentation of the material contributed to the full reflection and reproduction of a holistic picture of the evolution of ensemble genres, while the procedural presentation contributed to a retrospective of their stylistic development.

The First chapter, "The stylistic range of Ukrainian chamber and ensemble music (with the participation of the cello) of the first half of the 20th century," highlights the innovations in musical creativity and stylistic changes of the era that occurred in chamber and ensemble genres with the participation of the cello in stylistics, genre and form creation, intonation, modus and harmonic language, rhythm and texture-forming factors, rethinking of the tonal system, etc.

The following issues are considered: the functioning of chamber and instrumental creativity in Ukraine in the socio-cultural space of the period of the "break of the times" (subsection 1. 1); genre and style poles and the interpretation of the cello in Ukrainian chamber and ensemble music of the first third of the 20th century (subsection 1. 2); the development of avant-garde trends in Ukrainian chamber and ensemble music with the participation of the cello (subsection 1. 3); and the cello sonata in Ukraine in the context of stylistic changes of the first third of the 20th century (subsection 1 4).

At the beginning of the 20th century, the growing interest in chamber and instrumental music with the participation of the cello was to some extent influenced by the formation of a new galaxy of composers – V. Barvinsky, S. Bortkevych, V. Kosenko, V. Kostenko, B. Kudryk, S. Lyudkevych, B. Lyatoshynsky, N. Nyzhankivsky, M. Roslavets, F. Yakimenko, and others.

At this time, the leading genre of chamber and ensemble music remained the quartet. The majority of these works were stylistically oriented towards classical models (O. Gorelov, L. Lisovsky, B. Lyatoshinsky, I. Rachinsky, etc.). Folklore trends were developed in the quartet works of V. Barvinsky, P. Kozytsky, V. Kostenko, and P. Senytsia. The lyrical and song principles of these works received a new impetus in the neofolklorism of the last third of the 20th century.

One of the first works, the String Trio in c-moll, op. 7 (1897) by F. Yakymenko, which follows the traditions of European Romanticism, has noticeable neo-classical motifs. However, at this stage, in ensemble works, the cello often played the role of bass accompaniment. This tendency is overcome in the

piano works: Trio “Nocturne” in c-moll (1905, 1911), Trio in f-moll (1921, 1950) by S. Lyudkevich, Trio in a-moll (1913) and Sextet in c-moll (1914) by V. Barvinsky, where the cello acquires the status of an equal partner in the ensemble. In the Piano Trio in e-moll (1930) by N. Nyzhankivsky and the Piano Quartet in d-moll (1930) by M. Kolessa, the development of instrumental parts in the ensemble, including the cello, is equal to the solo parts, reaching the level of independent planes. This was facilitated by the application of the principle of autonomous development of each instrumental part, which is made possible by the polyphonization of the ensemble. A similar interpretation is given to the instrumental texture in V. Kosenko’s “Classical” Trio (1927). The stylistic trends of the first third of the 20th century were vividly reflected in the cello sonata genre. Thus, the Sonata for Cello and Piano (1906) by F. Yakimenko shows an impressionistic worldview, M. Roslavets’ Sonatas No. 1 (1921) and No. 2 (1922) reflect avant-garde searches, V. Kosenko’s Sonata (1923) continues romantic traditions, and V. Barvinsky’s Sonata (1926) develops the folklore foundations of creativity.

The stylistic priorities of the first half of the 20th century were clearly manifested in the chamber and ensemble work of B. Lyatoshynsky. An innovative approach is inherent in the thematic development of his string “Youthful” Quartet in c-moll (1913). The first string quartet in d-moll op. 1 (1915) is sustained in classical traditions. The Piano Quartet “Youthful” in d-moll (1913) is characterized by symphonic thinking, which later became one of the factors in the composer’s dramatic development. In B. Lyatoshynsky’s instrumental and ensemble works of the 1920s (Piano Trio and Second Quartet, both 1922), the development of each voice reaches independent planes, which are equal in complexity to solo parts. In the Third Quartet (1928), the most complex in terms of ensemble presentation, the suite principle of juxtaposition of thematics is applied at the level of the leading compositional technique. The pinnacle of the artist’s chamber and ensemble work was the “Ukrainian” Piano Quintet (1942, 1945), where the figurative transformation of folklore raised the national to the world level.

In Ukrainian chamber and ensemble music of the first half of the 20th century, modernist innovations and avant-garde influences took place, although they did not find a powerful embodiment. This was affected by the peculiarities of the national mentality and the originality of the historical development of musical art in Ukraine. In the 1910-1920s, avant-garde tendencies were developed in the work of Dnieper artists M. Roslavets and B. Yanovsky, and in the 1930s, musical expressionism and dodecaphony were worked out by representatives of the Polish branch of Lviv composers Y. Koffler and T. Majersky. The aforementioned artists were among the first to propose their concepts of the twelve-tone system in Ukraine. However, they were branded as “bourgeois formalists,” and music was silenced or openly banned almost until the end of the 20th century.

In the 1930s, with the transition to a single method of “socialist realism,” the chamber and ensemble creativity of Ukrainian artists was radically transformed. The primary task was to develop new means and techniques, principles of form creation, and a figurative system that met the requirements of Soviet aesthetics. The application of the “social realism” method was carried out through the embodiment of programmaticity, song thematism, and simple cyclical forms. But the genre did not correspond well to the embodiment of revolutionary sentiments, the heroism of Soviet labor, a happy life in the country of the Soviets, etc. And for almost a decade, no truly significant works appeared in Ukrainian chamber and instrumental music. In the 1940s and 1950s, a trend of decreasing composer activity in the chamber and ensemble field persisted. During this period, the genres of piano trio, string quartet, violin sonata, poem, and ballad were developed. The cello was almost never used in ensemble music.

The Second Chapter, “Ukrainian chamber and ensemble creativity of the last third of the 20th – early 21st centuries in the context of neostylistics,” reveals: the features of the manifestation of neostylistics in Ukrainian chamber and ensemble music (subsection 2. 1); genre and stylistic dimensions of domestic chamber and instrumental art with the participation of the cello of the last third of the 20th – early 21st centuries (subsection 2. 2); stylistic content of the Ukrainian cello sonata of the 1960s – early 21st century (subsection 2. 3).

Since the 1960s, Ukrainian musical art has been undergoing a change in artistic traditions. Modernization is achieved through the mastery and development of new techniques and expressive means, developed in the world musical practice of the 20th century. The leading artistic principle of the last third of the 20th century was stylistic synthesis, as the reception of classical methods of organizing musical material and their combination with modern (avant-garde) means of expressiveness. To characterize the artistic principles of stylistic synthesis, the monograph proposes the term “neostylistics” as the most appropriate nature of stylistic processes in contemporary art.

In the last third of the 20th century, musical development in Ukraine was directed towards the avant-garde movement. Its main task was to create a new sound world, where rhythm, pitch, dynamics, texture, timbre, etc. played no less a role than melody and harmony. In the 1960s, the avant-garde approach was clearly manifested in the work of V. Sylvestrov. Along with the unusual emotional and figurative content, original language, harmonic texture and structure, his works (Trio “Drama”, 1971; Cello Sonata, 1983) are distinguished by extraordinary (avant-garde) coloristic and dramaturgical solutions. As a result of the search for a sensory impact on the listener, sonoristics is introduced. Often the timbre of classical instrumental groups (strings with piano) is diversified by

the introduction of other harmonic (harpsichord, harp, organ, celesta, glass harmonica), authentic baroque (strings and wind) and non-European or unusual instruments. An important role in the perception of modern art is played by the phenomenon of theatricalization, which is clearly expressed in the Trio "Drama" by V. Sylvesterov, Trio (1971) by A. Nikodemovich, "Concert Divertimento" for six instruments by I. Karabyts, 10 "Small Partitas" by Yu. Ishchenko, etc. The process of synthesizing classical experience with modern expression is characterized by the First String Quartet (1974) by V. Sylvesterov.

Along with minimalism, meditation, polystylistics and other modern principles of the embodiment of musical thought, aleatorics acted as a factor of artistic freedom and improvisation. The result of the affirmation of national self-consciousness was the "neofolkloric wave", the basis of which was the synthesis of Ukrainian melos, folk song variation, "thoughtful" development with modern musical technologies (Yu. Ishchenko, G. Lyashenko, M. Skoryk, E. Stankovych, etc.). In many ways, the formation of this direction in Ukrainian chamber and ensemble art was preceded by the work of A. Shtoharenko ("Youthful Trio", 1960; Cello Sonata, 1971). In the 1970s and 1980s, Transcarpathian folklore gained wide use in professional creativity (E. Stankovych Trio for clarinet, cello and piano "Blooming garden ... and apples falling into the water", 1996; Cello Sonatas No. 1–3). The possibilities of its reproduction in professional music expanded significantly thanks to the use of technical means of sound recording. During this period, neoclassicism played a powerful role, presented mainly by a neo-Baroque style, which is convincingly embodied in Yu. Ishchenko's "Small Partitas". Neostylistic features are manifested in: a) the use of the partita genre; b) a conflict dramaturgy (themes do not enter into conflict, coexist autonomously); c) the principle of "violation of habitual logic"; d) contrasting the figurative sphere of modernity with the classical architectonics of works; e) synthesizing classical forms with modern intonation, harmonic and textural presentation, rhythmic organization, etc.

In the form of this time, the tendencies of conciseness (minimalism) and through structure dominate. The extreme laconicism is distinguished by the "Small Concert" for piano trio (1976) by V. Bibik, where the most radical compositional means and performance techniques for that time are used. However, the clearly balanced structure, the presence of intonation-thematic arches, and polyphonic development techniques indicate a reliance on classical principles of composition. Various mixed genres are used (Sonata for cello and string orchestra by O. Znosko-Borovsky, 4 Chamber Symphonies for Solo string instruments with orchestra by V. Gubarenko, Partitas for String Orchestra by M. Skoryk, etc.). The neostylistic approach in V. Gubarenko's "Chamber Symphonies" was manifested in the interpretation of the genre and the performing composition: the works are, firstly,

chamber, secondly, with soloists, and thirdly, have a concert type of presentation. The Fourth “Chamber Symphony” for Cello with String Orchestra uses the Baroque principle of contrast-concert presentation, and its rondo-variation structure does not have the features of a sonata allegro.

Chamber and ensemble music of the last decades of the 20th century is characterized by an increasing individualization of forms and means of composition and associative richness of art. Thus, “Inscriptions on the Water” for Piano Trio (2005) by I. Aleksiychuk is similar in form to Tartine and Corelli compositions. The contrasting structure of the cycle, thematic and textural presentation, and rhythmic organization of musical material are based on the principles of baroque composition. The relevance of the work was determined by the modernity of the content, intonation, and harmonic layers of the ensemble texture. One of the few examples of ensemble music with a phonogram is “Requiem-quartet” (2007) by E. Petrichenko. The instrumental sounding of the work intended for singing preserves the semantic load of the genre. The combination of instrumental sound (flute, violin, cello, piano) with an audio recording of authentic Carpathian singing creates the impression of a dialogue between the real and the unreal, the real and the otherworldly, life and death, which, in fact, is an immanent feature of a requiem.

During this period, almost all Ukrainian composers worked on the genre of cello sonata with piano. The most significant are the sonatas of Yu. Ishchenko (No. 1, 1970; No. 2, 1979; No. 3, 1997; No. 4, 2004), I. Karabyts (No. 1, 1968; No. 2, 1971), G. Lyashenko (1975), V. Sylvestrov (1983), M. Skoryk (1994), E. Stankovych (No. 1, 1966; No. 2, 1968; No. 3, 1971, No. 4, 1995), A. Shtoharenko (1971), Kharkiv resident V. Bibik (No. 1, 1989; No. 2, 1990), O. Haydenko (1994), S. Kolobkov (1974), I. Polsky (1977), and others. Modern intonation, new means of expression and form, and performing techniques were boldly introduced in the Sonata for Cello and Piano by V. Sylvestrov. In the culminating period of the genre’s development in Ukraine, the Sonata for Cello and Piano by I. Polsky was created. In accordance with the romantic interpretation of the cycle, the figurative sphere of the work was resolved: Part I – a dramatic conflict, Part II – a lyrical center, Part III – a folk holiday. New trends were vividly realized in the work of cellist composers (Sonata and “Grant” for Cello and Piano by Z. Almasha, Sonata and “Diptych” for the same instrumental group by Y. Lanyuk, “Gothic Partita” for cello and organ, “Silent Music” for Viola da gamba and Cello by V. Larchikov). In their works, sonoristic effects are introduced along with aleatorics and other avant-garde means of expression.

The process of individualization of creativity was clearly manifested in the figurative-dramaturgical development and tempo dynamics of the Cello Sonata by

V. Larchikov. The five parts of the work, which continue without a break, are based on the concentric principle of structure. The conciseness and concentration of expression distinguish the one-part Sonata for Cello and Piano (No. 1) by I. Karabyts. The work has a contrasting complex three-part structure, in the thematism there are signs of monothematism, and in the structure – sonata. Thanks to the skillful use of the most modern means of expression, the concepts of life and death are embodied in the Cello Sonata by I. Karabyts. Other principles of form formation are applied in the one-movement Sonata No. 3 for Cello and Piano by E. Stankovych, the structure of which is “endowed with all the attributes of the classical form of sonata allegro” (I. Yudkin), and rhythm becomes one of the structural factors of the form.

Chamber and ensemble work with the cello in the last decade of the 20th century is characterized by a decline in composer and performing activity. But already at the beginning of the third millennium, Sonatas for Cello and Piano (2000) by Z. Almasha, V. Zhuravytsky, O. Kanershtein, S. Pilyutikov, “Tragic Sketch of Memory of V. Chervov” (2002) and Fourth Cello Sonata (2004) by Yu. Ishchenko, and Cello Sonatas by A. Tomlyonova (2002) appeared. Among the few works of other genres are the Piano Trio “Epilogues” (2005) by E. Stankovych and “Mozart-Augenblick” (2005) by V. Sylvestrov, “Moonlight” (2010) by O. Yakovchuk, “Gravitation” for two cellos (2001) and the trio for clarinet, violin and cello “Tertset” (2007) by Alla Zagaykevich, “Voice” for two cellos (2005) by Viktoria Polyova, “Breath of the Lion” for flute, clarinet, violin, cello and piano, “Empty” for violin and cello, piano trio by Oleg Bezborodko, etc.

The Third Chapter, “The Cello in the chamber and ensemble creativity of Yu. Ya. Ishchenko (1938-2021)”, examines the autobiographical concept of the composer’s work in the Ukrainian musical space of the second half of the 20th century (subsection 3. 1); the phenomenon of theatricality in neo-Baroque genres of Ukrainian chamber and instrumental music on the example of Y. Ishchenko’s “Small Partitas” (subsection 3. 2); and the musical poetics of the artist’s cello sonatas (subsection 3. 3).

The creative path of Y. Ishchenko lasted from the second half of the 1950s to 2021. The multifaceted nature of the composer was revealed both in creative and scientific activities. In particular, the article “My Harmony” reflects the author’s philosophical and aesthetic views, recognizes the stages of creative development and the formation of his own style, and tangentially provides a characteristic of modern musical art. The trends and tendencies of modern art were clearly manifested in the work of Y. Ishchenko. Thus, at the stage of creative formation – the end of the 1950s–1960s, the time of the “sixties” artistic movement – in the works of Y. Ishchenko, the figurative-dramatic, genre, intonation-rhythmic spheres expand,

experiments are carried out with sonorics, aleatorics and other means of musical expressiveness. Since the mid-1960s, the artist turned to polyphony and atonal technique, and folklore trends were not left aside. The development of national foundations at the level of a new quality and the “overcoming” of “pure” folklore, the expansion of narrow folklore boundaries is characteristic of the music of the Second Cello Sonata (1978). Considerable attention in the article by Y. Ishchenko is paid to modern composer’s technique (the interpretation of dodecaphony, neoclassicism, a search approach to form formation, reflexivity in creativity, etc.).

The implementation of ancient systems of composition affected the change in the method of thinking and the use of new means of compositional technique. In the creativity of Y. Ishchenko, the baroque style is most vividly realized in 10 “Small Partitas” (1973-2011). The appeal to the principles of baroque composition is associated with the expression of theatricality in music, which is manifested in: the nature of baroque art, which is aimed at creating an external effect (dynamic contrasts, the play of light and shade, allegory and symbolism, etc.); in the mobile, dance-like nature of the partita genre, which is associated with certain types, the vocabulary of national dances, stage, hall or square space; in the interchangeability of instrumental groups, which follows from the nature of baroque art, when the timbre or instrumental composition was not fixed and, if necessary, the singing voice was used in an instrumental work.

Musical poetics found a vivid embodiment in the Cello Sonatas of Y. Ishchenko. Already in the structure and images of the introduction of the First Sonata (1969) the further dramaturgy of the work is determined. The combination in the reprise of the first part of the thematics of the main and secondary parts is one of the composer’s characteristic techniques for resolving the dramatic conflict. The compositional principles and performance techniques invented in the First Cello Sonata are variously applied in other ensemble works by Y. Ishchenko. The cycle in the Second Sonata for cello and piano is unusually interpreted (I part – Allegro moderato, II part – Presto, III part – finale – Adagio). This is one of the most significant works of the composer of the neo-folkloric direction. The figurative dramaturgy of the sonata recreates the full cycle of life, and the final, slow part is the culmination of the work. The national character is manifested in the melody, rhythmic freedom, the type of harmonic and thematic layers, etc. In the cadential construction of the cello in the third part, the techniques of folk lamentation are extremely expressive, reproduced with the help of sonoristic and aleatory techniques. Such an interpretation of the folk contributed to the solution of the conceptual idea of the work, which for the artists of the 1970s consisted in the feeling of a person in the world precisely through the manifestation of the national. The Third Cello Sonata by Y. Ishchenko has a romantic structure: I part –

*Allegro romantico*, II part – *Andante assai*, III part – *Allegro risoluto*. The dramatization of the figurative conflict here consists in the pressure of “external” forces and the confrontation of the “inner” world of a person. In the Fourth Cello Sonata in one-movement (*Andante accarezzevole* – *Allegro molto* – *Andante*), the sound of the major quartal sextachord with a second and the structural elements of the cello recitative in *Dolente*, which in the development acquire the sound of *Dies irae*, play a major role in the architectonics. In terms of concept, musical imagery, and emotional content, the Fourth Cello Sonata by Y. Ishchenko is close to the First. Thus, at a later stage of his work, the themes of philosophical reflections and the impossibility of reconciliation with the world, begun in the early work, reached their conclusion. In general, the figurative and musical kinship of the First and Fourth Sonatas by Y. Ishchenko acts as a connecting link in the macrocycle of his cello sonata work.

Since the beginning of the 21st century, there has been a new wave of interest in the cello and awareness of its sound potential as an expression of the “historical” style. Thanks to the timbre and unique expressive capabilities of this instrument, modern ideas about art, aesthetics, philosophy, worldview, etc. are embodied in the works of Ukrainian artists of the third millennium. Chamber and ensemble music of this time is characterized by increasing individualization and associative richness of art. Stylistically, this is manifested in the introduction of an “epochal” style, the main criterion of which is conceptualism.

**Наукове видання**

**ЗАВ'ЯЛОВА** Ольга Костянтинівна

**УКРАЇНСЬКА КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВА МУЗИКА  
ЗА УЧАСТІ ВІОЛОНЧЕЛІ У СТИЛЬОВОМУ  
ПРОСТОРІ ХХ СТОЛІТТЯ**

Монографія

Відповідальний за випуск О.Ю. Кудріна  
Комп'ютерна верстка О.Л. Суріна

Підписано до друку 13.01.2026.  
Формат 60×84/16. Гарнітура Garamond.  
Папір офсетний. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 12,78.  
Ум. фарб.-відб. 12,84. Обл.-вид. арк. 11,76.  
Тираж 300 пр. Вид № 5.

Суми: СумДПУ імені А.С. Макаренка  
40002. м. Суми, вул. Роменська, 87  
Свідоцтво ДК № 231 від 02.11.2000 р.

Виготовлювач:  
ФОП Цьома С.П. 40002,  
м. Суми, вул. Роменська, 100.  
Тел.: 066-293-34-29.  
Зам №5

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:  
Серія ДК, № 5050 від 23.02.2016.