

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ім. П.І.Чайковського

Ланцута Леся Володимирівна

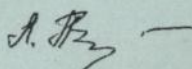
УДК 786:78.082 (477)

Українська фортепіанна соната:
теорія, історія, сучасні тенденції

17.00.03 – музичне мистецтво

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Київ – 1998



Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі історії та критики Національної музичної академії

ЛННБ України ім.В.Стефаника



00761781 (U)

Науковий керівник – Зінкевич Олена Сергіївна,
доктор мистецтвознавства,
професор,
зав. кафедрою історії музики етносів
України та музичної критики
Національної музичної академії
України ім. П.І.Чайковського

Офіційні опоненти – Пясковський Ігор Болеславович,
доктор мистецтвознавства,
професор,
Національна музична академія
України ім. П.І.Чайковського

Олійник Леся Степанівна,
кандидат мистецтвознавства,
Український інноваційний центр
гуманітарної освіти при Академії
педагогічних наук України,
провідний науковий співробітник

Провідна організація – Вищий державний музичний інститут
ім.М.В.Лисенка, кафедра історії музики
м. Львів

Захист відбудеться “30” 09 1998р. о 15 год. 30 хв. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д.50.27.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук при Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського (252001, Київ-1, вул. Городецького 1/3, II поверх, ауд. 36).

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної академії.

Автореферат розісланий “29” 08 1998р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства

І.М.Коханик

Загальна характеристика роботи

Нині, в кінці ХХ століття, складні еволюційні процеси привели до значних змін в усій системі музичного мислення. Панівною стала **тенденція індивідуалізації**. Пошуки атипового спричиняють безмежну множинність художніх рішень, народжених оригінальними, єдиними у своєму роді композиторськими задумами.

Найекспериментальнішим рівнем системи музичного мислення стала **музична мова**, яка часто створюється штучно. Її оновлення, ускладнення пов'язане з оволодінням нетрадиційним звуковим матеріалом. Постійно формуються нові композиторські техніки, які часто співіснують в одній часовій площині, народжуючи плуралізм звукосистем.

Яскрава ознака сучасності – істотне посилення **драматургічного фактору мислення**. Унікальність концепції, а, значить, і драматургічного задуму кожного окремого твору несе з собою безмежну різноманітність форм їх реалізації. Це призводить до кардинального переосмислення традиційних композиційних структур, широкого розповсюдження атипових, екстраординарних, нерідко надзвичайно далеких від будь-яких прообразів, оскільки процес активного творчого експериментування заторкнув глибинні основи формотворення.

Загострення відчуття виразового матеріалу порушило типологічну стійкість **музичного жанру**, який також стає предметом активних новацій. В результаті, узалежнюючись від техніки письма, жанр з верхнього загальноючого рівня художньої системи пересувається нижче, міняється місцями з рівнем komponування форми та сферою виразових засобів. Повна відмова від інваріантної структури означає використання жанру лише як певного умовного знаку. Водночас загроза розпаду жанрової системи врівноважується тенденцією до її збереження. Очевидно, саме в лоні останньої традиційні жанри все ж продовжують функціонувати.

Діалектична складність “життя” жанру в умовах сучасної музичної практики, що ніби балансує між буттям і небуттям, висуває його проблему як одну з провідних у теоретичному музикознавстві.

Істотні перетворення торкнулись різних сфер і жанрів музичної творчості, та найбільш гостра ситуація, на наш погляд, склалася навколо найновіших інструментальних композицій, що посідають місце традиційних сонатних і симфонічних циклів. Соната і симфонія, тісно пов'язані з тонально-гармонічним мисленням і стійкими викристалізованими структурами, особливо болісно “пережили” радикальність нинішніх змін. У цьому зв'язку досить репрезентативним матеріалом для систематизації шляхів розвитку великої інструментальної форми є **українська фортепіанна соната 1970-х – початок 1990-х років**.

В цілому панорама сонатних пошуків останнього двадцятиліття вражає масштабністю, “стереофонією” контрастних, нерідко полярно-

протилежних способів мислення і стилів. За схематичним поділом можна виділити два напрями творчості українських композиторів у жанрі фортепіанної сонати:

- 1) відносно-традиційний – із потягом до збереження апробованих багатолітньою композиторською практикою форм;
- 2) експериментальний – з прагненням до виходу із рамок нормативності.

В межах традиційної групи творів спостерігаються деякі риси академізму: орієнтація на жанровий канон викликає до життя циклічність з типовим структурно-семантичним наповненням частин, нормативною сонатною формою, опорою на традиційний мелодичний тематизм, нерідко з прямими і однозначними народнопісненими аналогіями. Наявність саме таких ознак споріднює Сонату В.Золотухіна, Другу сонату В.Кирейка, Третю сонату М.Сільванського, Третю, Четверту сонати Ю.Іщенка тощо.

Як протидія виникає гостра потреба пошуку альтернативи канону. Ця тенденція простежується у фортепіанних сонатах В.Сильвестрова, В.Годзяцького, В.Бібіка, В.Загорцева, Є.Станковича, В.Шумейка, О.Киви, Я.Верещагіна, Я.Губанова, О.Щетинського. Очевидно, саме ці сонатні опуси віддзеркалюють процеси глибинного оновлення жанру в українській музиці і є матеріалом даного дисертаційного дослідження¹. Вони викликають найбільший дослідницький інтерес в плані відкриття нових можливостей жанру і відзначені рядом спільних ознак:

- а) нетрадиційністю структурного мислення (відмова від архітектонічних стереотипів);
- б) майстерністю і індивідуалізованістю драматургії (концепційно-семантична ознака);
- в) зрілістю і оригінальністю (ознака художньої цінності).

Тим більше, що варта уваги як подія у “житті” жанрового фонду сучасної української музики, фортепіанна соната виявилась маловивченим об’єктом, за окремими винятками ще не отримала багатопланового висвітлення.

Отже, актуальність дисертаційного дослідження обумовлена кількома факторами:

- а) висуненням проблеми музичного жанру як однієї з провідних в теоретичному осмисленні сучасної композиторської практики;
- б) загостренням ситуації навколо традиційного сонатного жанру, що ставить під сумнів саму можливість його існування в новітніх умовах;
- в) динамічним розвитком української фортепіанної сонати 1970-х – початку 1990-х років, яка демонструє яскраве оновлення жанру.

Дане дисертаційне дослідження виконане на кафедрі історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського згідно з планами наукової роботи академії.

¹ Десять фортепіанних сонат В. Бібіка, які на думку дисертанта можуть стати предметом окремого дослідження, у даній роботі не розглядаються.

Багатство атипичних вирішень серед сучасних українських фортепіанних сонат, на перший погляд не підпорядкованих жодним закономірностям, поставило вимогу системного вивчення внутрішнього руху жанру з позицій науково-обґрунтованої методики якісного аналізу співвідношення успадкованого і новаторського у кожному конкретному творі. Розкрити характер перетворення засвоєного допоміг розроблений О.Зинькевич¹ генетико-типологічний метод аналізу, спрямований на визначення факторів художньої активності твору, визначення об'єму "художнього відкриття" (Л.Мазель).

Цим обумовлено головну мету дослідження, яка не має історико-хронологічного спрямування і полягає не у цілісній характеристиці сучасного стану української фортепіанної сонати, а у визначенні факторів і суті її оновлення в аспекті теорії спадкоємності. Саме тому аналітичному розглядові підлягає не весь масив створеного українськими композиторами у сонатному жанрі, а лише найбільш важливі з точки зору головної мети зразки.

Окрім генетико-типологічного застосовуються і елементи порівняльного методу, і один з найактуальніших нині у вивченні еволюції художніх процесів стильовий підхід. Твори аналізуються на композиційно-драматургічному і інтонаційно-тематичному рівнях. Теоретичну базу роботи склали музикознавчі праці з проблем:

а) музичного жанру (Л.Мазеля, В.Цуккермана, А.Сохора, О.Соколова, М.Арановського, Є.Назайкінського, М.Лобанової);

б) драматургії (В.Медушевського, С.Скребкова, В.Бобровського, В.Холопової, Б.Гецелєва, Є.Орлової);

в) форми (Б.Асаф'єва, Ю.Тюліна, В.Цуккермана, В.Бобровського, Є.Назайкінського, Н.Горюхіної, А.Клімовицького, О.Соколова, В.Холопової, Ю.Холопова, Т.Кюрегян, Н.Рижкової, Г.Демешко);

г) тематизму (В.Холопової, В.Валькової, Є.Руч'євської, Н.Рижкової);

д) фактури (В.Холопової, М.Скребкової-Філатової, І.Сніткової, Т.Франтової).

Потреба критерію оцінки типологічних змін жанру фортепіанної сонати зумовила спеціальну увагу до проблеми його структури. Як з'ясувалося, донині не створено теорії фортепіанної сонати. Величезний емпіричний досвід накопичено в осмисленні тих чи інших конкретних зразків жанру, що зосереджено в об'ємній монографічній літературі. Остання, як і фундаментально розроблена теорія класичної сонатності (праці А.Маркса, Г.Рімана, Б.Асаф'єва, Ю.Тюліна, Л.Мазеля, І.Способіна, Н.Горюхіної, О.Соколова, В.Бобровського, В.Медушевського, А.Клімовицького) є міцною базою для побудови теорії жанру фортепіанної сонати.

¹ Зинькевич Е.С. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиций и новаторства (70-е - начало 80-х гг.). - Дис... д-ра искусствоведа. - К., 1986. - 324с.

Так само проблематичним виявилось простежити національні корені жанру. Донині не існує й історії української фортепіанної сонати: чимало окремих статей не створюють системного погляду на шляхи її розвитку.

Комплекс вищезгаданих проблем обумовив **наступні задачі дисертації**:

- поглибити деякі аспекти теорії жанру фортепіанної сонати на основі систематизації і узагальнення існуючого музикознавчого досвіду;
- простежити історико-стильову динаміку розвитку української фортепіанної сонати до 1970-х років;
- охарактеризувати накопичене українською фортепіанною сонатою в галузі драматургії, форми, тематизму;
- виявити національний різновид жанру.

Діахронічний ракурс дисертації поєднано з новим підходом до проблем національної музичної культури, що розглядається як важливий компонент загальноєвропейського історико-стильового контексту. Для аналізу української фортепіанної сонати в ракурсі проблеми жанрової еволюції застосовується теорія стадіальності.

Матеріал дисертації (українська фортепіанна соната останнього двадцятиліття), його аналіз в аспекті теорії спадкоємності, стильовому ракурсі визначають **наукову новизну дисертації**.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її положень у музикознавчій, педагогічній і виконавській практиці, у вузівських курсах історії української музики, історії фортепіанного мистецтва, аналізу музичних творів.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації обговорювались на засіданнях кафедри історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Окремі теоретичні положення та практичні результати були викладені у виступах на міжнародній конференції “Зв’язки між музичними культурами Німеччини і сусідніх народів східного регіону” у м.Ольденбурзі (Німеччина) та на семінарі з сучасної музики при берлінському Freie Universität (керівник проф. доктор Альбрехт Рітмюллер).

Структура дисертації. Робота складається з трьох розділів, вступу, висновків, списку використаних джерел, одного додатку та нотних прикладів. Загальний обсяг – 180 сторінки, бібліографія – 183 позиції.

Основний зміст

У **Вступі** обґрунтовано вибір та актуальність теми дисертації, визначено її мету та коло завдань, методика аналізу, теоретичну базу, наукову новизну та практичну цінність. Тут наведено короткий огляд

музикознавчої літератури з проблем теорії жанру, історії української фортепіанної сонати.

Розділ 1 “Деякі аспекти теорії жанру фортепіанної сонати” конкретизує позиції автора щодо інтерпретації основних музикознавчих категорій дисертації.

У першому підрозділі **“Проблема музикознавчого жанру в музикознавчій літературі”** з-поміж відомих концепцій обирається методологічна основа дослідження. Як відомо, сучасну теорію жанру творять фундаментальні праці В.Цуккермана, Л.Мазеля, А.Сохора, О.Соколова, М.Арановського, Є.Назайкінського, М.Лобанової, Г.Бесселера, Ф.Блюма, В.Втори, К.Дальхауза та ін. Кожна з даних концепцій, визначаючи сутність поняття, як правило, вирізняє ряд, сукупність критеріїв, одному з яких надається роль основного. В якості останнього може виступати критерій прагматичної доцільності, місця виконання, способу виконання, змісту, форми.

У пошуках альтернативи вирішенню проблеми музичного жанру М.Арановський, Н.Герасимова-Персидська, Г.Дауноравічене, Л.Шаповалова висунули його визначення як складноорганізованого, системного явища. На думку дисертанта, така позиція стає вимогою сучасного підходу до розв'язання проблеми, теоретичної єдності самої концепції музичного жанру.

Згідно з положеннями сучасної науки поняття “системи” необхідно вивчати невідривно від понять “цілісності”, “структури”, “зв'язку”, “елементу” та ін. Далі з цих позицій детально аналізуються основні положення теорії музичного жанру М.Арановського, Л.Березовчук, Г.Дауноравічене, Л.Шаповалової.

Музичний жанр – інтонаційну модель світу – дисертант розглядає як системне явище, функційно визначене, структура якого містить зовнішні і внутрішні елементи (критерії). До числа останніх Г.Дауноравічене зараховує особливості соціогенези музичного жанру, слухацької аудиторії, місця і умов сприйняття, виконавського складу, художнього змісту, художньої форми.

У роботі обстоюється гіпотеза про музичний жанр як динамічну, відкриту систему, що впливає із всеохоплюючої теорії зміни (Брюссельська школа, пов'язана з діяльністю І.Пригожина).

У другому підрозділі **“Структура жанру фортепіанної сонати”** здійснюється спроба поглиблення теорії жанру фортепіанної сонати. Дисертант розглядає його як велику циклічну композицію, наділену індивідуальною специфікою, що конкретизується у порівнянні з симфонією за наступними ознаками:

– камерна природа (“персональна дистанція”, “персональний контакт” (Г.Орлов);

– антропологічна модель світу або концепція множинності, різноманітності, багатолікості іпостасей Людини з акцентом на проблемі “я і світ”;

– особистісність як головний принцип музичного висловлювання;

– три типологічні “рольові” погляди Людини на світ в основі семантичного інваріанту – Homo agens (Людина діяльна), Homo sensors (Людина відчуваюча), Homo ludens (Людина граюча);

– дискретно-циклічний, тричастинний структурний інваріант;

– експериментальність художнього виразу, що виявляється, порівняно з симфонією, у більшій мірі варіабельності, мобільності жанрової структури.

Розглядаючи проблему внутрішньо-жанрової типології або видової диференціації, автор в якості оптимального обирає принцип класифікації фортепіанних сонат (як і симфоній) за родовими ознаками.

У процесі музично-історичного розвитку фортепіанна соната значно еволюціонувала, відступала від структурно-семантичного інваріанту, породжуючи нові різновиди і забезпечуючи тим самим внутрішньожанрову диференціацію. Серед висунутих творчою практикою “жанрово-композиційних типів” (Г.Демешко) – так звана “соната-симфонія для фортепіано” (Б.Асаф'єв), “велика” романтична соната (з лірико-епічним та драматичним різновидами), одночастинна (лістівська та скрябінівська сонати-поєми).

У третьому підрозділі “Сонатність як тип, принцип музичного мислення” аналізуються відомі концепції сонатності. Загалом автор відзначає дві тенденції. Перша пов'язана головним чином з виявом архітектонічних ознак сонатності – структурного інваріанту сонатного allegro (наявності контрасту – тематичного або тонального, певної кількості тем і т.д.). Такий ракурс дослідження притаманний у німецькому музикознавстві – працям А.Б.Маркса, Г.Рімана, Г.Альтмана, Г.Ляйтентрідта, Г.Лемахера-Шродера; у російському – І.Способіна, Л.Мазеля.

Інший, динамічний аспект сонатності, основоположну для неї ідею процесуальності, діалектичності, тобто семантичну основу, виділяють Б.Асаф'єв, Ю.Тюлін, Н.Горюхіна, О.Соколов, В.Бобровський, В.Медушевський, А.Клімовицький, М.Арановський. Враховуючи їхні погляди на сутність сонатності, як методологічну основу дисертант обирає окремі положення роботи Г.Демешко¹.

У цьому підрозділі коротко розглядається співвіднесення сонатності як принципу музичного мислення з симфонізмом та концертністю.

¹ Демешко Г. Проблема сонатности в инструментальном творчестве советских композиторов 60–70-х годов: Автореф. дис... канд. искусств. – Л., 1980. – С.23.

У розділі 2 “Становлення та розвиток української фортепіанної сонати (загальний історико-стильовий огляд до 1970-х рр.)” українська фортепіанна соната вивчається у діахронічному аспекті.

У першому підрозділі “Українська фортепіанна соната в історико-стильовій динаміці” проблема жанрової еволюції розглядається з позицій теорії стадіальності. Автор виділяє чотири періоди розвитку української фортепіанної сонати (до 1970-х рр.), що вкладаються у три різноякісні стадії:

I – період включення у процес формування структурно-семантичного інваріанту (три клавірі сонати Д.Бортнянського C dur, B dur, F dur, 1783 – 1784 рр.), що демонструють два основні жанрові різновиди: циклічний (соната C dur) та одночастинний (сонати F dur, B dur), віддзеркалюють суперечності становлення сонатної форми; запізнілої реакції на розквіт класичної сонати (фортепіанна соната a moll М. Лисенка, 1875р.), першої спроби національного засвоєння жанру;

II – (1890 – 1910-ті рр.) – період активної композиторської творчості у галузі сонатного жанру, трансформації структурно-семантичного інваріанту, формування національного типу сонатної драматургії (фортепіанні сонати Л.Ревуцького, Я.Степового, В.Барвінського);

III – (1920-ті рр.) – період масового зацікавлення жанром, помітного розширення діапазону стильових пошуків, остаточної кристалізації національно-типологічних ознак (фортепіанні сонати В.Косенка, Б.Лятошинського, Г.Таранова, М.Скорульського, І.Белзи);

IV – (1930 – 1960-ті рр.) – період істотного звуження панорами пошуків українських композиторів у сонатному жанрі, зниження художнього рівня творів (фортепіанні сонати Р.Барабашова, М.Гозенпуда, А.Філіпенка, А.Коломійця, В.Сечкіна та ін.).

При цьому:

I період відповідає першій стадії – запозичення, трансплантації, унівства, першої спроби асиміляції;

II і III – другій стадії – накопичення з активізацією асиміляційних процесів і певними кульмінаційними фазами (твори В.Барвінського, Д.Ревуцького, В.Косенка, Б.Лятошинського).

IV – третій стадії – стабілізації і водночас академізації композиторського мислення у галузі сонатного жанру, кількісного накопичення.

У другому підрозділі “Основні типи сонатної драматургії, стилістичні норми” дисертант констатує, що до 1970-х рр. в українській фортепіанній сонаті сформувались основні контрастні типологічні групи, що є переконливим свідченням зрілості національного музичного стилю. Обравши для диференціації музично-драматургічних особливостей творів головний жанрово-класифікаційний принцип – родовий, автор вирізняє ліричний тип художньої організації з деякими ознаками епічного (сонати Я.Степового, В.Барвінського, Друга соната В.Косенка, соната М.Скорульського та ін.); лірико-драматичний (соната h moll Л.Ревуцького,

Перша b moll, Третя h moll В.Косенка, Перша e moll Г.Таранова); епіко-драматичний (Перша фортепіанна соната та соната-балада Б.Лятошинського).

Далі викладено спостереження щодо способів вирішення проблеми сонатної циклічності (найчастіше використовувався одночастинний жанрово-композиційний тип), функціонування інваріантних властивостей сонатності (констатується перевага охоронної тенденції над радикальною), тематичної організації (помітна опора на два основні типологічні різновиди – пісенний і речитативний), аналізується генетична формула української фортепіанної сонати (Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шопен, Брамс, Ліст, Шенберг, Берг; Рахманінов, Скрябін, Прокоф'єв).

У третьому підрозділі “Фортепіанні сонати Л.Ревуцького і Б.Лятошинського як зразки національного різновиду жанру” прослідковується процес формування національного різновиду жанру. Дисертант відзначає, що він відбувався двома шляхами: спершу у творі М.Лисенка через опору на фольклорний матеріал, введений у “чужу” жанрово-стильову цілісність опосередкованим методом. Надалі поряд з даним чинником процес проходив під “знаком” домінуючої художньої ідеї часу – романтизму. Національно-стильові ознаки на концепційному та композиційно-драматургічному рівнях було сформовано у сонатах Л.Ревуцького і Б.Лятошинського. До них слід віднести:

- романтичний пафос, підвищену експресивність вислову;
- одночастинний різновид;
- крешендуючий тип драматургічного розгортання, невинно спрямований до генеральної кульмінації, що, будучи кінцевою метою розвитку, переривається у своїй вершині;
- потяг до принципів поемної форми.

В цілому сума цих ознак засвідчує появу національного різновиду жанру, що постає фундаментом подальшого розвитку української фортепіанної сонати.

Розділ 3 “Стильові напрями розвитку сучасної української фортепіанної сонати (на матеріалі 1970 – початку 1990-х років)” є аналітичним центром роботи і містить аналіз суті процесів оновлення жанру в українській музиці.

Перший підрозділ “Проблема сонати і сонатності у ХХ столітті” визначає теоретичне підґрунтя аналізу. Дисертант констатує, що головним підсумком загальних процесів еволюції жанру і форми у західноєвропейській музиці ХХ століття став народжений динамізмом новітньої музичної практики феномен “нової сонатності”, яка отримала доволі суперечливі оцінки. З одного боку, існує концепція кризи сонатності в музиці ХХ століття. З іншого, цікавою є гіпотеза про нову фазу функціонування сонатності як типу мислення поза всією системою композиційно-структурних принципів.

Для їх підтвердження чи заперечення потрібно проаналізувати два питання: чи сонатна форма зникає цілковито, витісняючись формами іншої природи, чи її принципи здатні перевтілюватись, модифікуватись і, зберігаючи найбільш загальні, глибинні властивості, діяти в умовах інших структур і систем організації. Практично лише Г.Демешко послідовно розглядає “долі” інваріантних властивостей сонатності на прикладі інструментальної творчості російських композиторів 1960 – 70-х років. Основний постулат її роботи зводиться до думки, що сучасні зразки жанрів типу сонатних, вільні від усіх формальних атрибутів сонатної схеми, продовжують зберігати спадкоємність зі своїм класичним попередником передусім на **рівні жанрового навантаження**. “Спостерігається тенденція зберегти сонатність як тип концепції, як широко трактований принцип і як метод музичного мислення”, – констатує музикознавець¹.

Дисертант підкреслює, що в результаті включення до сонатної драматургії нетрадиційних мовно-тематичних елементів, новітніх композиторських технік, взаємодії з різноманітними сучасними принципами формотворення з'явилися складноорганізовані композиційні системи, що, відкинувши структурний інваріант класичної форми, успадкували її драматургічну ідею. Серед них, з одного боку, монотемні, моноінтонаційні композиції з безперервним варіантно-стадіальним розгортанням, архітектонічно стрункі і завершені, а з іншого – “ланцюгові”, насичені самостійними інтонаційно-тематичними утвореннями, розімкнені. В них заявляється інше розуміння явищ тотожності і контрасту, функцій теми і діалектики співвідношення тематичного і нетематичного, експозиційного і розвиткового, рельєфного і фонового матеріалу.

У другому підрозділі “**Неоромантична соната: нові жанрово-композиційні типи**” аналізується найчисельніша група українських фортепіанних сонат, до якої увійшли твори В.Сильвестрова, О.Киви, В.Годзяцького, В.Шумейка. Кожен з них являє собою модифікацію, а іноді й цілковите заперечення структурно-семантичного інваріанту. Кожен з них – це щораз наново збудована жанрова, концептуальна, структурна модель, що народжує оригінальний “образ” сучасної сонатної драматургії. З'являються нові типи фортепіанних сонат, які визначаються як **соната-монолог, соната-діалог, соната-полілог**.

Так, тип сонати-монологу (**Перша фортепіанна соната В.Сильвестрова (1972) і Перша фортепіанна соната О.Киви (1969)**) означає своєрідний спосіб музичного вислову, зверненого до самого себе, до свого внутрішнього “я”. Такий монолог-сповідь виявляється оптимальним як для передачі філософських рефлексій, так і суто інтимних переживань.

¹ Демешко Г. Проблема сонатності в інструментальному творчестві советских композиторов 60–70-х годов: Автореф. дис... канд. искусствед. – Л., 1980. – С.1.

На композиційно-драматургічному рівні монологічність означає істотне послаблення конфліктного начала на користь контрасту доповнення. Нею обумовлено і появу “тихих” прологів, завершень, кульмінацій. Відтворення “прямої мови” автора призводить до наскрізного типу музичного розгортання. Показовим є інтонаційне мелодичне наповнення, що часто концентрує типоворомантичні ідіоми: півтонові оспівування, інтонації “зїтханья”, “ліричної сексти” тощо.

Інший жанрово-композиційний тип – **сонати-діалогу** – демонструють Друга фортепіанна соната В.Сильвестрова (1975) і Друга фортепіанна соната В.Годзяцького (1973). Тут зустрічаємо трактування сонатності як механізму утворення багаторівневої діалогічної структури, що впливає з діалогічної природи сонатності як якості музичного мислення. Інакше кажучи, діалогічність стає універсальним організуючим принципом, що пронизує як семантичний, так і структурний рівні.

У цьому плані напрочуд оригінальною є “семантична структура” (В.Медушевський) Другої фортепіанної сонати В.Сильвестрова. У її основі – художній аналіз складного буття внутрішнього “я”. У процесі розгортання упорядковане, стійке, раціональне протиставлено хаотичному, швидкоплинному, інтуїтивному. Логос дискретності змагається з логосом континуальності. Ясне і чітке висловлювання чергується з ледь вловимими натяками, швидко зникаючими імпульсами.

Упродовж усієї сонати діє антиномія стабільного і мобільного. Звідси поява контрастної двохелементної драматургії. Індивідуальну пластику принципово далекого від будь-яких класичних норм композиційно-драматургічного рельєфу твору забезпечує принцип наскрізної процесуальності, безупинного стадіального росту вихідної інтонаційної ідеї. Зоною дії жанрового інваріанту є лише основні семантичні властивості сонатності – ідеї змінності, векторності, результативності. Це форма “функційно еквівалентна до сонатної” (Н.Рижкова).

У творі В.Годзяцького діалогічність виступає як основний організуючий принцип циклу. Двочастинна будова віддзеркалює типово символістську ситуацію (I частина – “Порив”, II частина – “Безмовність”) і може трактуватись як дія і медитація. Діалогічність визначає і характер композиційно-драматургічного становлення I частини сонати (*Allegretto sarciososo*), в основі якої “двохелементна (парна) драматургія” (В.Бобровський). Звідси емоційний зміст I частини (“Порив”) виявляється ширшим, ніж основний образний символ. У його сферу вкладається антитеза динамічного начала – статика.

Третя фортепіанна соната В.Сильвестрова (1979), Друга фортепіанна соната О.Киви (1977) і Соната В.Шумейка (1980) демонструють інший класифікаційний тип – **сонати-полілогу**. Поняття “полілогу” до певної міри метафорично характеризує ті жанрові різновиди, які в рамках сонатного циклу об’єднують кілька семантичних та композиційно-драматургічних ідей. Даний жанровий тип узгоджується з деякими інваріантними ознаками

традиційної сонати, зокрема, з прагненням осмислити саму сутність людини у різних типах її діяльності.

Фортепіанні сонати В.Сильвестрова та В.Шумейка сміливо модифікують жанровий інваріант. Зону його дії репрезентують лише загальні ознаки: ідея циклічної організації цілого, протиставлення руху і статичності (М.Арановський). Це жанрово-композиційний тип сонатного циклу без сонатної форми.

Як основне композиторське завдання соната-полілог висуває досягнення художньої цілісності твору. Так, для В.Сильвестрова – це вдало знайдена ідея поєднання лірико-медитативної сонатної композиції з деякими елементами техніки музичного мінімалізму, для О.Киви – принцип лейтмотивності тематичного мислення, образно-тематична синтетичність фіналу; для В.Шумейка – риси континуальності музичного становлення (виконання всіх частин attacca, їх лаконізм, мініатюрність, інтонаційна єдність музичного матеріалу, наскрізний розвиток тематизму).

Узагальнивши спостереження над новими жанрово-композиційними типами української неоромантичної фортепіанної сонати, автор встановив, що об'єднуючим началом нетрадиційних варіантів стала загальна філософсько-семантична програма сонатного жанру, в центрі якої проблема Людини та її місця у системі Всесвіту. При цьому основне драматургічне навантаження лягає не на об'єктивний, реальний план дії, а переноситься у складну внутрішньо-психологічну сферу. Звідси і очевидна перевага ліричного роду художньої організації. Образно-семантичному антагонізму сонати-драми тут протиставлено множинність емоційно-психологічних станів. Активну дієвість, стрімко спрямовану у майбутнє, замінено неспішним переживанням мінливого теперішнього. Водночас інтроспективний план вислову позбавлено гострого суб'єктивізму. Спалахи драматизму виростають не з конфлікту, боротьби, оскільки відсутня їх основа – протиріччя. Вони є ніби вершинами кількісних накопичень у становленні ліричного монообразу.

Пошук нових драматургічних закономірностей супроводжувався переосмисленням парадигми сонатного циклу. Нормативним стало стиснення семантичної програми до "...ядра-опозиції дія-медитація"¹. При цьому композиторську увагу спрямовано на подолання циклічної дискретності, досягнення композиційної континуальності, безперервності інтонаційно-драматургічного процесу. Цим зумовлено використання принципів фазної форми, модифікацію інваріантних властивостей сонатності.

У третьому підрозділі "Неокласичний варіант фортепіанної сонати" дисертант відзначає, що тенденцію розвитку, в цілому малохарактерну для сучасних вітчизняних зразків жанру, репрезентують лише дві фортепіанні сонати Я.Верещагіна (I – 1970р., II – 1974 – 1975 рр.). Це пояснює сама

¹ Арановський М. Симфонические искания: Исследовательские очерки. – М.: Сов. композитор, 1979. – С.20-22.

природа національного мислення, найбільш близького романтичному типові. Відтак вплив останнього обумовлює і специфіку неокласицизму в творах композитора.

Порівняння з моделлю неокласичної фортепіанної сонати¹ виявило її окремі типологічні характеристики у творах Я.Верещагіна. Так, просвітлена художня атмосфера сонат сповнена динаміки, енергії, в них ніби оживає моцартівська легкість, грайливість. Моториці протиставлено ліричну рефлексію, проте цілковито позбавлену чуттєвості, екзальтації. Драматургію творів засновано на принципі контрастних антитез, що обумовлює використання двох різних способів образно-тематичного розвитку. Моторній сфері Першої і Другої сонат відповідає **ігровий тип** музичної логіки (за класифікацією Є.Назайкінського). Одним із головних об'єктів художнього задуму композитора виявляється **характеристичність фортепіанного звучання**. В умовах монотембру її досягнуто завдяки опорі на принцип максимальної індивідуалізації практично усіх елементів музичної тканини. У ліричних зонах Першої і Другої фортепіанних сонат Я.Верещагіна логіка гри поступається місцем **логіці монологічного вислову**. Її також характеризує певний комплекс виразових засобів – мовно-речитативна природа тематизму, фактурна гомофонна схема.

На композиційно-драматургічному рівні очевидним є збереження ознак структурно-семантичного інваріанту. Три етапи розгортання сонатної дії рівномірно розподілені між трьома частинами, кожна з яких виконує звичну для неї функцію в циклі, має свій тематичний комплекс, що чітко характеризує певну образно-емоційну сферу.

Сонати Я.Верещагіна протистоять інерції жанру як “типізованого змісту” (В.Цуккерман). Композитор наділив абстрактну композиційно-драматургічну схему зображальною конкретикою, яскравою сюжетністю. Усупереч визначенню М.Арановським семантичної програми I частини традиційного сонатного циклу як найбільш адекватної “Людині діючій” (Homo agens) у творах Я.Верещагіна на перший план виступила третя іпостась – “Людини граючої” (Homo ludens), як правило, прерогативи серцо.

Я.Верещагін не ставив за мету стилізувати барочну або класичну модель жанру. Сутність художнього задуму його сонат скоріше збігається з прокоф'євською поетикою “нової простоти”. Обумовлена нею камернізація масштабів наближує твори до **сонатинного типу**, епіко-ліричної родової природи.

У четвертому підрозділі “**Неоконструктивістська² соната: діалектика оновлення жанру**” аналізуються фортепіанна соната Є.Станковича (1972),

¹ На нашу думку, модель неокласичної фортепіанної сонати сформувалася у творчості І.Стравінського (соната, 1927р.), Б.Бартока (соната, 1926р.), дежкі її типологічні ознаки присутні у сонатних композиціях П.Хіндеміта, С.Прокоф'єва.

² Передтечею неоконструктивістської української фортепіанної сонати автор вважає Сонату Б. Бартока із значно посиленою конструктивно-організуючою роллю ритму, сонати О. Мосолова з абсолютизацією монотематичного принципу, М. Рославця з “синтетичною гармонією”.

Друга фортепіанна соната Я.Губанова (1975), Друга фортепіанна соната В.Загорцева (1981) та Соната для двох фортепіано О.Щетинського (1992). Кожна з них перевіряє жанрові можливості у плані поєднання з сучасними композиторськими техніками: серійністю, сонористикою, полістилістикою.

Поетика сонат – інтелектуалізована, пройнята раціоналізмом. Домінантним є дещо відсторонений, об'єктивний спосіб музичного вислову. Загальна емоційна палітра позначена істотним зменшенням міри інтроспективного і посиленням екстравертного начала. До сюжетно-тематичного спектру сонат “увійшла” сучасність у своїй урбаністичній іпостасі: з технічним напором, індустріальними ритмами, прискороною динамікою руху. Освоєння нової образності супроводжувалося усвідомленням дисгармонійності атмосфери сучасного світу. Загострене світовідчуття обумовило переважно різкий тон музичного вислову, нервово-збуджений темпоритм розгортання. Образний спектр творів вельми широкий і простягається від інфантильного до інфернального. При цьому типовою є відмова від концентрації однієї сфери, імпульсивність становлення.

Досліджуючи можливості жанру в плані синтезу з новітніми принципами музичного мислення, композитори обрали жанрово-композиційний тип “великої класичної тричастинної сонати”. Її головні ознаки – антилірична епіко-драматична родова природа, висока міра образно-тематичної єдності циклу, структурна масштабність. Суто раціоналістичні засади обумовили такі особливості стилю і поетики творів як безконфліктна, контрастна драматургія, архітектонічна чіткість, конструктивна природа тематизму тощо.

Фортепіанна соната Є.Станковича апробує можливості жанру щодо синтезу з елементами **серійної техніки**. Композитор обрав шлях часткового, спорадичного застосування самих принципів серійного мислення, залишаючись в умовах вільнотрактованої дванадцятиступеневої звукової системи.

Принцип звукоорганізації **Другої фортепіанної сонати В.Загорцева** обумовлено породженою додекафонією тенденцією до деіндивідуалізації мелодико-тематичного мислення. Йдеться про витіснення способу вислову від першої особи матеріалом суто інструментальної природи, позбавленого пісенного мелодизму. Вплив нововіденської школи відчутно в строго обмеженій, мінімальній опорі на жанр. Типологічними для тем такого роду є квазідванадцятионовість, широке регістрове дихання. У сонаті фактично створено модель тематичного розвитку, позбавленого очевидних елементів повторності. Виникає інтенсивно мінлива, навіть строката, мозаїчна образно-семантична структура. Лише детальний аналіз мікротематичних процесів відкриває жорстку дисципліну, суто конструктивну основу музичного мислення.

Друга фортепіанна соната Я.Губанова демонструє свіжий погляд на тепер уже традиційну концепцію полістилістики. Її використано у колажному варіанті, що переслідує ефект стилістичного шоку: іностильові елементи концентруються у певних фрагментах форми, чітко відмежовуючись від індивідуально-авторських; їх зіткнення, різка несумісність є визначальним фактором музичної драматургії. “Чужі слова” (фортепіанний тематизм Й.Гайдна, В.А.Моцарта) зринають ніби як “пам’ять” про жанр фортепіанної сонати у час його становлення і розквіту і набувають значення естетичного ідеалу, гармонії у сучасному інтонаційному контексті.

Соната для двох фортепіано О.Щегинського має сонористичну концепцію, зумовлену емансипацією тембрально-регістрового фактора музичного мислення. У пошуках оригінальних якостей звучання композитор опирався на новітні принципи композиції – серіалізм, мікрополіфонію.

Оновлення у творі полягає ніби у поверненні до початкової ідеї жанру як простого зіставлення різних типів звучання (італ. *sonare* – звучати).

Висновки

Період 1970-х – початку 1990-х років став справжнім вибухом “сонатної фантазії” вітчизняних композиторів. Це новий етап еволюції жанру, пов’язаний з якісним стрибком і оновленням його внутрішньої структури. Серед ознак дестабілізації як наслідок утвердження суто індивідуального підходу – відмова від канону, очевидна перевага атипових рішень, їх розмаїття. Критичне ставлення до структурно-семантичного інваріанту виявляється у різних формах: від спроб оновлення тематизму, способів розвитку і драматургії – до практично повної руйнації традиційної організації цілого і його типових форм; від елементів новизни у інтонаційному наповненні, ладових структур – до активного, творчого використання сучасних систем звукоорганізації.

За схематичним узагальненням оновлення структурного інваріанту в українських фортепіанних сонатах 1970-х – початку 1990-х років здійснюється:

1) на рівні циклічної організації, що полягає у відмові від типової і в побудові нової парадигми:

– одночастинної:

а) процесуальної, фазної (Друга соната В.Сильвестрова);

б) процесуальної, наскрізної (Перша соната О.Киви);

– двочастинної:

а) неконтрастної, доповнюючої (Перша соната В.Сильвестрова);

б) контрастної, діалогічної (Друга соната В.Годзяцького);

– тричастинної:

при симетричності, континуальності, тематичній монолітності, наближенні до гігантської тричастинної форми:

а) із масштабним стисненням середньої частини (Соната Є.Станковича);

б) при збереженні традиційних жанрово-семантичних амплу частин – із посиленням їх композиційно-драматургічної, інтонаційної індивідуалізації (Друга соната Я.Губанова);

в) із запереченням типових жанрово-семантичних амплу, натомість опорою на цикл прелюдія-фуга, що завершується постлюдією (Третя соната В.Сильвестрова);

– чотиричастинної:

а) з перевагою континуальності і з наближенням до контрастно-складової форми (Соната В.Шумейка);

б) з перевагою дискретності, композиційно-драматургічної, інтонаційної індивідуалізації частин (Соната О.Щетинського).

2) на рівні функціонування принципів сонатності, де за мірою дотримання її інваріантних властивостей виділяються дві тенденції:

а) умовно-типова – з прагненням зберегти зв'язок з нормативною сонатністю як на рівні драматургії, так і структури;

б) атипова – з установкою на відмову від елементів сонатного синтаксису при дотриманні “режисерських” функцій сонатності.

Атипова тенденція пов'язана з формами “функційно еквівалентними до сонатної” (Н.Рижкова), що наслідують лише її найбільш загальні інваріантні властивості – ідеї процесуальності, змінності, результативності, діалогічності. Форми не вкладаються у жодні нормативні рамки, володіють властивостями одиницності і неповторності, наближаючись до фазних з безупинним стадіальним ростом вихідної інтонаційної ідеї.

Таким чином, розглядаючи функціонування сонатності з точки зору взаємодії радикальних (руйнування структурних закономірностей) і охоронних (їх збереження) тенденцій, слід відзначити, що “сонатність як тип концепції” (Г.Демешко) все ж залишається актуальною. Однак це вже нова сонатнатність, що остаточно заперечує логіку причинно-наслідкових зв'язків і набуває цілого ряду нових властивостей.

Загальною особливістю розвитку будь-якого музичного жанру є поступове зменшення його “об'єму” (Д.Лихачов), де останній означає кількість ознак, які очікуються, передбачаються. Звідси ситуація оновлення структури жанру фортепіанної сонати в сучасній українській музиці постає не як випадкова, спонтанна, а глибоко закономірна. Відбувається природний процес перегляду “застарілої” граматичної конструкції, що вже

не відповідає рівню музичного мислення. Це особливо помітно у тих нових взірцях сучасних українських фортепіанних сонат, що цілковито руйнують структурні інваріантні норми, в яких жанр, раніше жорстко детермінований, стає “ареною” сміливих композиторських експериментів, зоною вільної імпровізації (Третя соната В.Сильвестрова, Друга соната Я.Губанова, Соната В.Шумейка, Соната О.Щетинського). Дані твори, будучи сонатним циклом без сонатної форми, утримують саму назву жанру, яка набуває метафоричного відтінку. Синтаксична ідея фортепіанної сонати ніби поступається місцем морфологічній, смисл якої полягає у пошуку нових ресурсів самого музичного матеріалу і тим самим умовним поверненням до первісного задуму жанру як зіставлення різних типів звучання. Та при радикальності змін все ж констатуємо зв'язок зі структурним інваріантом на найбільш загальному рівні – самої ідеї дискретно-циклічної організації цілого, принципу симетрії в його побудові.

Головним фактором оновлення української фортепіанної сонати стало ускладнення її генетичної формули, що пов'язане:

- з ширшим осягненням національної традиції (як фольклорної, так і національно-стильової романтичної, представлені національним різновидом жанру (творчість Л.Ревуцького, Б.Лятошинського): з його ознак сучасні зразки наслідують одночастинність, поемні принципи формотворення);

- активізацією і розширенням процесів творчого засвоєння західноєвропейської і російської музичної традиції (О.Скрябін, К.Дебюссі, А.Шенберг, А.Веберн, Б.Барток, І.Стравінський, Д.Шостакович, С.Прокоф'єв (його традиція набуває значення універсальної, впливаючи як на рівень жанрового навантаження українських фортепіанних сонат, так і на лексику, форму), О. Мессіан);

- поглибленням контактних зв'язків з сучасним художнім процесом (вітчизняним – аналогії з українською симфонією, зокрема, творами В.Сильвестрова, Є.Станковича; в межах самої фортепіанної сонати – між творами В.Сильвестрова, О.Киви, В.Годзяцького, В.Шумейка; на рівні запозичення – орієнтація Другої фортепіанної сонати І.Щербакова, Романтичної елегії “Коли втомлене серце” на стиль В.Сильвестрова, зарубіжним – у використанні розповсюджених композиторських технік: серійності, пуантилізму, контрольованої алеаторики, полістилістики, мікрополіфонії, сонористики).

Значно активізувалися процеси творчого засвоєння традицій – через трансформацію, дифузю, синтез, асиміляцію різних впливів.

Успереч песимістичним прогнозам у період 1970-х – початку 1990-х років жанр фортепіанної сонати продовжував існувати і розвиватись, підтверджуючи свою здатність за розширення проблемно-тематичних горизонтів, можливості повно і глибоко осягнути сутність епохи. Його багаті художньо-модельючі можливості і виявилися запорукою осягнення нової художньої “реальності”.

Основні положення дисертації викладені у таких публікаціях:

1. Toward a History of the Development of the Ukrainian Piano Sonata // The Ukrainian Quaterly. — Fall 1994. — № 3. —S.265-269.
2. Фортепіанна соната: еволюція стилю. — Музика. — 1997. — № 6. — С.18.
3. Розвиваючи жанр. — Музика. — 1998. — № 1. — С.27-28.
4. У межах романтизму. — Музика. — 1998. — № 3. — С.6-7.

Ланцута Л.В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції. — Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 — музичне мистецтво. — Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, Київ, 1998.

Дисертацію присвячено вивченню української фортепіанної сонати, її історії та сучасного стану. У роботі здійснено спробу поглиблення теорії жанру фортепіанної сонати, що розглядається як складноорганізоване, системне явище. У кореляції з провідними художньо-естетичними вимогами часу подано періодизацію розвитку української фортепіанної сонати до 1970-х років, прослідковано шляхи формування національного різновиду жанру, завершеного у творах Л.Ревуцького, Б.Лятошинського. Період розвитку української фортепіанної сонати з 1970-х до початку 1990-х років розглядається як новий етап еволюції жанру, пов'язаний з якісним стрибком і оновленням його структури жанру, здійснених у неоромантичному, неокласичному та неоконструктивістському типах.

Ключові слова: жанр, фортепіанна соната, сонатність, національний різновид, генетична формула, структура жанру.

Ланцута Л.В. Украинская фортепианная соната: теория, история, современные тенденции. — Рукопись.

Дисертація на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 — музыкальное искусство. — Национальная музыкальная академия Украины им. П.И.Чайковського, Киев, 1998.

Дисертація посвящена изучению украинской фортепианной сонаты, её истории и современного состояния. В работе осуществлена попытке углубления теории жанра фортепианной сонаты, которая рассматривается как сложноорганизованное, системное явление. В корреляции с ведущими художественно-эстетическими требованиями времени дана периодизация развития украинской фортепианной сонаты до 1970-х годов, прослежены пути формирования национальной разновидности жанра, завершеного в сочинениях Л.Ревуцкого, Б.Лятошинского. Период развития украинской фортепианной сонаты с 1970-х до начала 1990-х годов рассматривается как новый этап эволюции жанра, связанный с качественным прыжком и

обновленем его структуры, осуществленных в неоромантическом, неоклассическом и неоконструктивистском типах.

Ключевые слова: жанр, фортепианная соната, сонатность, национальная разновидность, генетическая формула, структура жанра.

Lantsuta L. The Ukrainian piano sonata: theory, history, contemporary tendencies. – Manuscript.

This thesis is for a candidate's art degree on speciality 17.00.03 – musical art. – National Music Academy of Ukraine n. by P.Tchaikovsky, Kyiv, 1998.

The dissertation studies the history and contemporary state of the Ukrainian piano sonata. It extends theory by considering the sonata as a complex system phenomenon.

Ukrainian piano sonata history is divided into different periods up to the 1970's. Each period is correlated with the main artistic and aesthetic environments of the time. The formation of a national kind of sonata genre, finished in works by Revutzky and Laytoshynski, is studied.

Ukrainian piano sonata development from 1970 to the beginning of the 1990's is a new phase of sonata genre evolution. The sonata transformed qualitatively. The structure of the sonata genre changed, into neo-romantic, neo-classic and neo-constructive types.

Key words: genre, piano sonata, national kind, genetic formula, structure of genre.

Підписано до друку 27.08.98 р. Формат 60x90/16.
Ум. друк. арк.1,0. Обл.-вид. арк. 1,0.
Наклад 100. Зам. 237.

вул. Червоноармійська, 57/3, к.101.
Відділ оперативної поліграфії
Центру Міжнародної освіти
227-12-75, 227-37-86

481561

АВ 40.951

Мист.

Мист