

28. Тюменева Г. Характерні риси творчості М.Коляди // Науково-теоретична конференція професорсько-викладацького складу музичних вузів Української РСР – К –Л, 1967 – С 87–88
29. Шевчук О. Фольклор у творах Л Ревуцького // Музика. – К., 1980 – №2. – С.10–11.
30. Шеффер Т. Творчий портрет Л Ревуцького. – К: Музична Україна, 1979 – 43 с

In the following scientific investigation was made research of the development peculiarities of the ukrainian violin miniature in 20–30 years of the XX th century in the context of social and cultural processes, and also was made form-creative analysis of the most outstanding compositions of the native composers.

Key words: violin art, violin miniature, repertoire

УДК 787.3

ББК 85.315.6

Тарас Менцінський

ВІОЛОНЧЕЛЬНА СОНАТА В.БАРВІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті автор розглядає динаміку жанру сонати в українській музиці для віолончелі періоду ХХ ст. Проаналізовано, зокрема, Віолончельну сонату В.Барвінського з точки зору образного змісту, форми, музичної мови.

Ключові слова: віолончель, жанр, віолончельна соната.

Творчість В.Барвінського дедалі більше привертає увагу дослідників. Камерно-інструментальним творам композитора в останні роки присвячено чимало публікацій. Їх огляд дозволяє констатувати, що віолончельна творчість композитора на сьогоднішній день залишається terra incognita. Зокрема, один із найбільш масштабних високохудожніх творів композитора – Віолончельна соната – фактично пройшов повз увагу музикознавців. Звернення виконавців до цього масштабного полотна є також украй рідкісним явищем, оскільки вимагає від виконавців не лише високої майстерності, але й значної фізичної витривалості (твір триває близько 40 хвилин, всі частини виконуються *attacca*).

У монографічному дослідженні С.Павлишин Віолончельній сонаті присвячений короткий огляд [1, с.45–46]. Тому мета статті викристалізувалась у прагненні висвітлити особливості композиційної будови, музичної мови твору, деякі складнощі інтерпретації, а також роль цього твору у становленні й розвитку жанру віолончельної сонати в українській музиці ХХ століття.

Соната для віолончелі й фортепіано В.Барвінського (1926), присвячена чеському композитору В.Новаку, учителю В. Барвінського по композиції, стала першим в західноукраїнській музиці твором цього жанру за участю віолончелі. Відчуваючи відповідальність за стан української музики, композитор свідомо намагався заповнити прогалини в українському репертуарі,

поповнюючи його творами в нових, ще не засвоєних українськими авторами жанрах.¹ Разом із Секстетом (Варіації на власну тему, 1915), Квartetом “Для молоді” g-moll (1935), Сюїтою на українські народні мотиви для віолончелі й фортепіано (1927) та іншими творами Соната fis-moll поповнила камерно-інструментальний доробок митця, що за своїм обсягом і високою мистецькою вартістю на той час перевершив надбання у цій галузі не лише композиторів галицької школи, але й України загалом.

Визначаючи місце Сонати в спадку самого В. Барвінського, доречно послатися на оцінку, дану творові її автором: тридцятивосьмирічний композитор вважав Віолончельну сонату одним із найбільш зрілих своїх творів, хоча й відзначав надмірну її тривалість. Неповторно індивідуальний почерк митця проступає у витонченій своєрідності гармонічної мови опусу, у застосуванні поліфонічних прийомів, що сприяють виокремленню кожної фактурної лінії й тим виразнішому прояву співучості, мелодійності. Тонкий ліризм, наповнений теплою й ширістю, проймає усі твори композитора, складає провідний емоційний струмінь його камерно-інструментальної музики. Звукова барвистість Віолончельної сонати досягається також якнайповнішим використанням виразового потенціалу обидвох інструментів. Втілюючи творчий задум, В. Барвінський розраховує на високу майстерність виконавця-віолончеліста, тонке розуміння логіки розгортання композиції, вільне володіння ним штриховою й артикуляційною технікою, залученням виразових можливостей всього діапазону інструменту (від His контроктави перед ц. 49 до fis3 третьої перед ц. 35), тембро-динамічного нюансування. Якщо у Квartetі усвідомлення відсутності педагогічного репертуару спонукало композитора до певного спрощення виконавських вимог, то в Сонаті для віолончелі відчутна орієнтація на рівень зрілого високопрофесійного виконавства. Ініціатором і першим виконавцем віолончельних творів В. Барвінського був талановитий віолончеліст, друг композитора Б. Бережницький, з яким часто виступали, виконуючи партію фортепіано [2, с. 100]. Визнаний піаніст, В. Барвінський із максимальною майстерністю пише партію фортепіано; піаністична фактура Сонати не мен динамічна й складна, ніж віолончельна. Окрім суто технічних проблем, якими рясніє текст твору, від учасників ансамблю вимагається тонке відчуття музичної образності, природність і ширість висловлювання (до речі, саме ці якості були визначальними для композитора в оцінці виконавства, про що свідчать його чисельні рецензії на фортепіанні концерти у Львові 20–30-х років).

Ще одна, типова для авторського стилю ознака Сонати, проявляється в яскравій національній окресленості образів. Опора на національну стилістику визначає специфіку творів композитора всіх жанрів. У численних випад-

¹ У пореволюційні роки в Україні загалом з'явилося коло п'яти віолончельних сонат. Зокрема, Сонаті В. Барвінського передувала Соната для віолончелі з фортепіано В. Косенка (1923)

ках це призводить до методу прямого цитування. У даному ж опусі, як і в багатьох інших, композитор уникає методу цитування; фольклорне підґрунтя зазнає індивідуального переосмислення й узагальнення матеріалу. Так, національний елемент стає визначальним у формуванні інтонаційних засад тематизму, фактури, принципів розвитку тощо. М'якість, теплота, щирість основних образів твору – похідні від української народної пісні, близькість до якої відчутна в окремих інтонаційних зворотах оригінальних тем композитора. Ясність, прозорість викладу, підголоскова поліфонія фактури, тональна нестійкість гармонії по-своєму узгоджуються з ритмоінтонаціями фольклорного типу. Безпосередньо впливає з народних джерел і варіаційний принцип розгортання. Панівний у більшості творів В.Барвінського, він стає провідним і у Віолончельній сонаті, значні масштаби якої у великій мірі породжені саме цим фактором: твір “розливається” широким емоційним потоком, у руслі якого вихідний тематичний матеріал зазнає протягом циклу постійних варіаційних змін. Динамічне, на єдиному диханні розгортання творить наскрізний струм інтонаційних трансформацій, у результаті якого народжуються нові тематичні утворення, що є фактично варіантами попередніх. Тяжіючи до завершених структур та вирізьбленості деталей, композитор свідомо вдається до укладання імпровізаційного лету творчої думки в чіткі композиційні рамки, демонструючи органічний синтез народно-національних елементів з європейськими пізньоромантичними традиціями.

Цикл сонати складають сонатне *allegro* I частини, тричастинність повільної середини та рондо-соната фіналу. Впадає у вічі незвична ладотональна монолітність циклу: усі частини композиції сполучені єдиним ладотональним центром (fis), а також додатково впровадженням прийомом *attacca*. Про традиційну логіку тонального плану в даному творі не йдеться; загострення колористичного фактору інспірує доволі строкату картину тональних змін всередині кожної з частин. Розпочинаючись у певній тональності, тема вже в ході свого викладу залучає цілу низку нових ладотональних барв, так і не повертаючись до вихідного ладотонального центру. Характерною є ще одна особливість: у межах кожної з трьох частин циклу відсутня чітка тональна реприза; досягнення її виявляється тимчасовим, а головна тональність окреслюється лише епізодично. С.Павлишин відзначає особливість тонального плану Сонати, заснованого на півтонових зсувах [1, с.45–46]: як сполучення тем, так і їх виклад часто опирається на принцип низхідного тонального зсуву на півтон. Цементує твір інтонаційна єдність матеріалу – метод варіаційного проростання, що зумовлює й тематичне проростання, передбачає видозміну при збереженні спільності з попереднім тематизмом. Зерном для деяких тем циклу є мелодико-гармонічний зворот початкових тактів Сонати: він у майже незмінному вигляді відкриває другу

частину та з'являється у коді фіналу. З інших інтонаційних "реприз" очевидно є спорідненість теми середини II частини і сполучної партії сонатного allegro (I ч.) та рефрену фінальної рондо-сонати, матеріалу другого епізоду фіналу і заключної партії I частини.

Пізньоромантичну генезу основних образів Сонати засвідчує вже сам характер вступу та його співвідношення з подальшим перебігом драматургічних подій. Самозаглибленість думки, інтонація запитання, якою завершується вступний чотиритакт, підсилені романтичним згущенням емоційного фону, похмурим забарвленням низького регістру, напруженою гармонічним колориту. Опора на увідний звук "eis", витриманий упродовж усього вступу на ферматі, загострює силу інтонаційного тяжіння, виявляючи приховану динаміку цього свосвідного епіграфу. Стосовно наступних тем Сонати слід зазначити, що обидва елементи вступу виступають як їх лаконічні зерна-імпульси, з яких відбувається мелодичне проростання. Перший – на шарування гармоній VI і I ступенів з подальшим "зсувом" (чи не звідси тональна драматургія півтонових "спусків"?), тоніки на альтерований VII ступінь ладу – розчиняється у темах твору рухом по горизонталі включених у гармонічний комплекс звуків. Другий елемент – пунктований підйом мелодичної лінії басу тт.3–4 – передбачає як ритмічний малюнок, так і інтонаційний контур початкових мотивів головної теми.



Зіставлення вступу й головної партії I частини виявляє типовий романтичний контраст психологічних станів, заснованих на єдиному інтонаційному матеріалі. Урочистій багатозначності вступу головна тема протиставляє бентежно-ліричне звернення почуттів. Межування вступного *Grave* і стрімкого *Allegro* головної партії, їх різкий динамічний і фактурний контраст при збереженні інтонаційного зв'язку має аналоги в багатьох романтичних сонатних формах (Ф.Шопена, Р.Шумана, Й.Брамса).

В емоційній палітрі головної партії на перший план виступає лірична схвилюваність, хоча поодинокі яскраві спалахи мажорних відхилень, примножені акордовою фактурою супроводу та різким ритмічним пунктиром J. J. (з т.8), створюють відтінок особливої романтичної патетики; почасти виникають асоціації і з буремним “Революційним” етюдом Ф.Шопена. На прикладі першого речення теми (тт.5–12) спостерігаємо типовий для композитора спосіб структурування широко розгорнутої мелодичної лінії, кожен наступний розділ якої є інтонаційним варіантом попереднього (у свою чергу вихідний мотив – типово пісенний висхідний хід з V на III ступінь ладу – є видозміною вступних інтонацій баса). Секвентно-варіантний спосіб розгортання теми справляє враження вільного імпровізаційного сплеску, але детальний аналіз матеріалу виявляє присутність у темі чіткої логіки побудови.

Так, перше речення вкладається у восьмитакт квадратної будови (відчуття квадратності порушує метрична змінність т.10). При цьому висхідні квартові пунктири початку теми змінюються на протилежно спрямовані – низхідні з т.5 (другий чотиритакт), відтак пісенна свобода підпорядковується закону симетричного формотворення.

Друге речення (з т.13) викладене у фортепіано і спочатку розвивається у тому ж ліричному ключі, проте надалі характер звучання змінюється. Протяжна мелодична лінія подрібнюється на окремі мотиви, ритмічний малюнок ускладнюється ще імпульсивнішими пунктирами JJ (передбачення матеріалу побічної теми), злагоджене звучання інструментів поступається рівноправності партій фортепіано та віолончелі (тт.15–20), більшої індивідуалізації кожної з них. Фактура фортепіано багатовимірна, об'єднує стрімкі арпеджовні злети та акордові пунктири *marcato* в мажорних тонах – характер теми набуває рис особливої піднесеності, зібраності, споріднених із духом революційної романтики.

Початок сполучної партії (ц. 4) композитор декларує введенням нових ключових знаків. Упродовж нетривалого її розгортання характер звучання зазнає різкої зміни: спадає рівень динамічної напруги, уповільнюється темп, акордові пунктири та ламані інтонаційні контури поступаються місцем поступеневості й м'якій терцевості мелодичної лінії, співучим підголоскам паралельних терцій у фортепіано.

Побічна партія (D-dur; Meno mosso, cantabile, т.3 після ц.5) розгортається за тим самим принципом підпорядкування вільного імпровізаційного потоку законам сонатної форми. Оксамитовий тембр віолончелі початку теми накладається на ведені сполучною темою секстові “втори” у піаніста, однак фундаментом для цієї мажорної “ідилії” є імпульсивний квартовий пунктир, захований глибоко в басах. Присутність контрастного елементу, запозиченого з головної теми, є типовою для традиційного вирішення образу побічної партії. Декоративність звучання великою мірою завдячує діатонічній секвенції, що покладена в основу розвитку теми (тт.3–6 після ц.5).

Перший варіант побічної теми складає динамічну тричастинну форму, середина якої вносить незначний контраст (з т.2 до ц.6 вона базується на ритмічному малюнку $\text{J.} \text{♩}$ головної партії), а реприза – емоційну кульмінацію, що виливається в захоплюючий дует віолончелі й фортепіано на тлі багатих арпеджованих пасажів супроводу (a tempo з т.7 після ц.6).

Другий варіант побічної теми (з т.7 після ц.7, Ges-dur) відштовхується від досягнутого емоційного рівня і через інтонаційні зміни в мелодії веде до драматизації образу, “прориву”, звичного для зони побічної партії ще з часів класицизму (у ламаних контурах “зриву” октав тт.3–4 після ц.9 впізнаються обриси інтонацій басової фрази зі вступу до Сонати).

У заспокоїливому *pianissimo* прощально звучить заключна партія (з т.3 після ц.10). Традиційно вона базується на органному пункті тоніки, закріплюючи основну тональність побічної теми (D-dur). За інтонаційною природою вона найбільше пов’язана з темою побічної партії, хоча вносить і нові інтонаційно-ритмічні елементи (синкопований зворот із низхідною чистою квінтою). Останні зринатимуть у тематизмі третьої частини циклу. Поступово занурюючись у все нижчий регістр, заключна партія згортається інтонаційно до потворення: спочатку фраз, далі – мотивів, аж до репетиційного згасання одного звука в глибинах басів.

Розробка I частини дистанційована від експозиції генеральною паузою (з т.2 після ц.11). Народжуючись у тих же похмурих і тихих (*pianissimo*) низах, де закінчилась заключна партія, початок розробки все ж виступає різким контрастом. Уперше фактура зводиться до оголеного унісону октав, уперше введено нонлегатний штрих *non legato* в піаніста. Тривожні пунктири, взяті зі вступу, поступово перетворюються на тріолі й шістнадцятки (згадаймо експеримент впровадження агогічного *accelerando* точно визначеними вартостями у “Прелюдії методом Ж. Далькроза” В. Барвінського). Завойовується щораз ширший діапазон – аж до блискавичного його охоплення стрімкими арпеджіо, і так розробковий розділ наче набирає розгону. Пунктирним імпульсам у фортепіано ще протистоять розспіви заключної теми у віолончелі.

Перша хвиля піднесення “розбивається” повторенням фрагменту заключної партії (Meno mosso, т.3 після ц.12). Друга хвиля (*Allegro moderato*) починає розгін із теситурно вищої точки і веде до схвильованих секвенцій на матеріалі головної партії (з т.3 після ц.15). Тема побічної (у фортепіано, т.4 після ц.17) з’являється в розробці торжествуючого *fortissimo*, однак її подальший хід зводиться до низхідного секвенціювання фрагментів теми та динамічного спаду.

У репризі головна партія постає видозміненою. Фортепіанне проведення у *fis-moll* змінює *f-moll* при вступі віолончелі (другий виклад). Знову півтонове пониження введене на початку побічної партії, яка проходить спочатку в *E-dur*, згодом – у репризному (щодо форми побічної партії) дуєті фортепіано і віолончелі – у *Es-dur*. Заклучна партія (т.1 до ц.28) вносить свої корективи, “нав’язуючи” однойменний до головної тональності *Fis-dur*, однак уже з 8-го такту свого проведення повертає назад у тональність кінця побічної (*Es-dur*).

Кода І частини доволі масштабна, її складають чотири контрастні розділи. Перший (з т.4 до ц.30), особливо бентежний, синтезує мотиви головної й побічної тем, у другому (з ц.31) зазнає образного перетворення побічна (на її секундовому гойданні формується стрімка висхідна секвенція *accelerando*), у третьому (*Piu largo*) – головна тема (пунктир “розгладжується”, у впевненому *fortissimo* дводольними мотивами розділ просувається до канонів віолончелі й фортепіано з т.5 до ц.33), а відновлюється характер головної теми в останньому розділі коди (*Quasi tempo I*).

Друга частина виконує функцію розгорнутого фортепіанного вступу до ІІ частини (*Adagio molto*) і поділяється на два розділи, кожен з яких відкривається лейтгармонією в тому ж ритмоінтонаційному та фактурному вигляді, в якому постав провідний комплекс у початкових тактах Сонати.

Проте якщо перший розділ відштовхується від основної тональності *fis-moll*, в якій закінчилась перша частина, то другий започатковується на малу терцію вище, будучи при тому видозміненим повтором попереднього. Так виникає секвентна повторність масштабної синтаксичної одиниці. Подібний прийом ми зустрічали на початку розробки першої частини. Траплятиметься він і в подальшому розвитку.

Основна тема ІІ частини (ц.37) розпочинається у тональності *fis-moll*, і знову фортепіано повторює незмінний гармонічний зворот, що вертикально нашаровує звуки тоніки, VI й альтерованого VII ступенів ладу. На тих же щаблях заснована мелодія віолончелі. У конструкції теми знову присутній принцип секвенціювання доволі розгорнутих епізодів: з т.2 до ц.38 маємо точне повторення попереднього речення, причому відбувається його півтонове пониження. У даному випадку секвенція не призводить до структурного поділу, вона безпосередньо і малопомітно долучається до траєкторії розвитку

теми. Остання “дихає” вільно, невимушено, поступово народжуючи нові мотивні побудови. У контексті твору ці інтонаційні новоутворення є лише модифікаціями попереднього матеріалу. Так, ще в головній партії I частини з’являється ритмічний малюнок $\text{♩} \text{♩}$ (тут він з’являється з т.4 до ц.38); мотив із чотирьох шістнадцяток із подальшим злетом на кварту (т.4 після ц.38) вже був експонованим у сполучній партії початкового Allegro. На основі цього мотиву формується невеликий епізод *a tempo* (з т.4 до ц.39), що вирізняється світлим колоритом, тональною визначеністю (G-dur).

Середній розділ II частини (*Piu mosso non troppo*) – стилізований граційний танець, який безпосередньо підготований епізодом *a tempo*: перші звуки танцю в іншому ритмічному вирішенні точно повторюють початковий мотив попереднього епізоду. Танцювальна жанровість підкреслена барвистими ефектами тонального зіставлення G-dur – C-dur. Народного духу танцеві додають штрих *spiccato* віолончелі, збагачення її партії мелізматикою, паралелізми терцій у фортепіано (т.3 до ц.41), світлотіні паралельного мажоромінору (див. особливо переклички т.3 після ц.40, тт.3–1 до ц.42). Моментами звучання середина перегукується з фортепіанним Гавотом F-dur із циклу “Сюїта на теми українських пісень” М. Лисенка (див., наприклад, тт.4–5 після ц.40).

Реприза першого розділу динамізована. Відразу впадає у вічі більша розвиненість партії фортепіано. Вищий емоційний рівень початку розділу сприяє досягненню загальної кульмінації форми (після ц.44), в якій обидва інструменти показані однаково яскраво, виступаючи по чергову з виразними проведеннями окремих фраз у перекличках. Відсутність фортепіанного вступу в репрізі призводить до проектування його форми на основний



розділ. Так, віолончельний “спів” двічі бере початок від лейтгармонічного комплексу, причому вдруге його звуковисотний рівень змінюється – відбувається вже звичне пониження на півтон. Епізод “*a tempo*” в репризі перенесено в D-dur, чим і готується тональність фіналу.

Багата образно, III частина циклу передбачає чергування запального натхненно-граційного танцю у розмірі 6/8 і співучої кантилени. Головна тема фінальної рондо-сонати (рефрен) містить експозиційну (тт. 1–8 від початку *Allegro moderato*) й розвиткову побудову, основний спосіб перетворення матеріалу в якій – секвенційний (див. ланки тт. 1–2, 3–6, 10 після ц.47). Безумовним є інтонаційний та метроритмічний зв'язок цієї теми із середнім розділом другої частини Віолончельної сонати – *Piu mosso non troppo*.

Поетичний образ сецесійно стилізованого танцю вносить до фіналу перший епізод – *Meno mosso* (*quasi tempo di valse*), *cis-moll*, побічна партія; тональна драматургія “півтонових зсувів” проявляється тут через сусідство D-dur головної партії та *cis-moll* побічної. Типова піаністична фактура, характер задумливого кружляння, співучість і краса музичної мови та й, врешті, сама ідея поетизації танцю мають романтичне коріння (моментами виникають і більш конкретні асоціації: див., наприклад, мелодичний хід т.3 після ц.49, ідентичний з мелодією початку Етюду *cis-moll* op.2 №1 “раннього” Скрябіна. Єднає образи й спільна тональність). При цьому почерк В.Барвінського чітко проступає у свіжих зіставленнях тональних барв (див. тт.4–3 до ц.50), часом переливах паралельних мажору й мінору (E–a, C–G, e–H тт.3–1 до ц.51), що поряд з оспіваними в мелодії характерними інтонаціями надають звучанню неповторного національного колориту (С.Павлишин зазначає близькість даного епізоду до українських веснянок)¹. На матеріалі танцю цікаво простежити реалізацію провідного методу розвитку Сонати – варіантно-варіаційного: у даному епізоді поступова трансформація теми призводить до її переродження в останніх тактах розділу у танцювальну арабеску, максимально наближену до рефрену. Таким чином, вступ останнього виявляється тематично підготовленим. Більше того, введення з т.1 до ц.52 позначки *Tempo I* і ключових знаків D-dur ще не означає повноцінного відновлення образу головної теми. Її інтонаційний контур визріває пізніше, з т.10 після ц.52. У такий спосіб композитор підкреслює характер образних змін у Сонаті, які передбачають не зіставлення завершених синтаксичних одиниць, а базуються на постійних внутрішніх метаморфозах.

Другий епізод фіналу – *Meno mosso, cantabile* (з т.4 до ц.56) – прокладає місток до першої частини циклу, спираючись на інтонації її заключної теми (найочевидніше проступає їх спорідненість у мотиві низхідної кварта

¹ Павлишин С. Василь Барвінський. – К.: Музична Україна, 1990. – С.46.

(квінти), поданої у пунктованому ритмі ♪♪♪). В організації звукової тканини епізоду цікавим видається застосування канону. “Відстаючи” на півтакту, упродовж першої половини епізоду фортепіано точно повторює ліричний спів віолончелі; з т.4 після ц.57 співвідношення вступу голосів змінюється на зворотнє (ведучим стає фортепіано). Уведення імітаційної поліфонії призводить до концентрації кантиленної виразовості в кожному з голосів фактури і, як результат, – до максимальної її насиченості, повноти. “Вокальне” мереживо музичної тканини другого епізоду особливо виділяється на фоні свого оточення, контрастуючи з гомофонною фактурою, що переважає в головній та побічній темах третьої частини.

Вільне, “сецесійне” трактування тонального каркасу форми позначається в репризі III частини на виборі тональностей для обидвох провідних тем: головну викладено в a-moll, побічну – у c-moll. Основна звуковисотна позиція циклу здобувається лише у коді (Meno mosso, più largo з т.3 після ц.67). В однойменному Fis-dur тут урочисто проводиться наспівна тема, що ґрунтується на вихідному мотиві рефрену, поданому в ритмічному розширенні. Саме в такому тональному й ритмічному варіанті особливо наглядною виявляється пряма спадкоємність головної теми III частини відносно інтонаційного зерна циклу. Таким чином, основні теми всіх частин увібрали в себе конфігурацію I–VII–V шаблів ладу, вперше подану у вступі. Так, тема головної партії першої частини проходить через мелодичний зворот VII–V–I ступенів у тт.6–7; провідна тема другої частини не лише звуковисотно, але й ритмічно витримує вступний мотив як початковий елемент у своїй мелодичній структурі. Той самий хід увиразнюється у танцювальному вихорі головної партії фіналу.

У подальшому розгортанні коди спеціально виділяється із затриманням на ферматах уведений сюди зі вступу до I частини інтонаційний зворот (тт.3–4 після ц.68). Будучи поштовхом для формування тематизму Сонати, він виступає і в незмінному вигляді, скріплюючи ціле своєрідними арками, з’являючись всередині циклічної композиції (II частина), обрамлюючи цикл (кода III частини).

Загалом кода Віолончельної сонати відрізняється від завершень більшості традиційних сонатних циклів. Звично було б очікувати на цьому драматургічному етапі на стрімкий порив до заключної тоніки. Натомість коду Сонати вирізняє наспівність. Востаннє канонічну імітацію застосовує композитор в останніх тактах циклу – матеріалі заключного фрагменту, як і сама ідея імітаційної звукоорганізації, похідні від другого епізоду фіналу (його більш ранній попередник – заключна партія першої частини). Так, упродовж усього твору відбуваються жанрові, образно-семантичні перетворення початкового звукового матеріалу, що надає Сонаті рис органічної образно-стильової цілісності, виявляє неоромантичну логіку образних взаємозв’язків.

С.Людкевич назвав Віолончельну сонату В.Барвінського справжньою перлиною української віолончельної літератури [3, с.8]. Поруч із Віолончельною сонатою В.Косенка, Віолончельна соната В.Барвінського стала однією з перших українських віолончельних сонат світового мистецького рівня, яка у 20-ті роки ХХ ст. стала найдосконалішим взірцем української віолончельної класики, заклала фундамент для розвитку цього жанру в українській музиці ХХ століття¹.

Інтонаційна драматургія цієї тричастинної циклічної композиції, заснована на органічному синтезі пізньоромантичної стилістики, впливів російського авангарду (О.Скрябін) та національних фольклорних ідіом (нецитатного типу), дозволяє зробити висновок про формування в жанрі віолончельної сонати самобутнього національного інструментального стилю, що заклав надійний фундамент для розвитку віолончельного інструменталізму у ХХ столітті.

1. Павлишин С. Василь Барвінський. – К.: Музична Україна, 1990. – 45 с.
2. Жук Г. Значення концертної діяльності В.Барвінського та Б.Бережницького у становленні і розвитку віолончельного та камерно-ансамблевого виконавства в Галичині на початку ХХ століття // Музикознавчі студії. – Львів, 2004. – Вип.9. – С.96–102.
3. Людкевич С. Концерт челиста п. Б.Бережницького // Діло 1924. 15.05.4.105 (С.Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів, 1999. – Т.1).

The sonata genre dynamics in the XX century period Ukrainian Music for the violoncello is considered. The violoncello sonata by V.Barvinsky is analysed particularly from the point of view image content, music language and the form.

Key words: genre, violoncello, violoncello sonata.

УДК 788.1

ББК 85.315.31

Ігор Гишка

ЗВУКОУТВОРЕННЯ НА ТРУБІ КРИЗЬ ПРИЗМУ АКУСТИКИ ТА ФІЗІОЛОГІЇ

У статті розглядаються питання диференціації єдиної акустичної системи, ролі та взаємодії її елементів у процесі звукоутворення на трубі.

Ключові слова: акустичні резонатори, єдина акустична система, звукоутворення, труба

Питання звукоутворення завжди було й надалі залишається одним із ключових у теорії і практиці виконавства на духових інструментах. Недаремно воно стало об'єктом досліджень багатьох учених-акустиків і музикантів.

¹ В. Барвінського можна вважати також засновником жанру Віолончельного концерту (1949).