М. БОРОВИК

УКРАЇНСЬКИЙ РАДЯНСЬКИЙ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ

МУЗИКА УКРАЇНА

М. БОРОВИК

УКРАЇНСЬКИЙ РАДЯНСЬКИЙ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ

„МУЗИЧНА УКРАЇНА“ КИЇВ — 1968

78С (С2) 2
Б83

Пропонована книжка знайомить читачів з кращими камерно-інструментальними творами українських радянських композиторів. Серед розглядуваних ансамблів — сонати, тріо, квартети, квінтети В. Косенка, М. Скорульського, Б. Лятошинського, А. Штогаренка, Д. Клебанова, А. Філіпенка, М. Скорика та інших композиторів. Праця містить цінний матеріал для студентів та викладачів музичних учбових закладів, для професіоналів-музикантів, а також для широких кіл читачів, які цікавляться музичним мистецтвом.

9—1—2
751—67

ХАРКІВСЬКА КНИЖКОВА ДРУКАРНЯ «КОМУНІСТ»

ВСТУП

В скарбниці світового музичного мистецтва жанр камерного інструментального ансамблю займає значне місце. Протягом сторіч найвидатніші композитори постійно збагачували його все новими й новими творами, в яких розкривали світ людських думок і почуттів, світ радості та краси. Велику увагу розвиткові ансамблю приділяли віденські класики Гайдн, Моцарт, Бетховен, у творчості яких цей жанр остаточно сформувався і досяг художньої довершеності. Своїм дальшим розвитком ансамбль завдячує Шуберту, Шуману, Грігу, Бородіну, Чайковському, Танєєву та іншим видатним митцям. Численні висловлювання російських та українських композиторів-класиків свідчать про велике значення, що його вони надавали камерному жанру. «Я глибоко переконаний, що камерна музика являє собою один з наймогутніших засобів розвитку музичного смаку й розуміння» [1],— писав керівникові Петербурзького товариства камерної музики Є. К. Альбрехту О. П. Бородін. Аналогічну думку висловив також М. В. Лисенко в листі до своєї учениці Є. М. Муромцевої. «Корисно у всіх відношеннях,— писав він,— часто грати musique d'ensemble. Ніщо так не розвиває смаку до серйозної музики, не виробляє строгого чуття ритму, як камерна музика» [2]. На величезні художні цінності, створені у цьому скромному за кількістю виконавців, але багатому

---

[1] Письма А. П. Бородина, в. II., Музгиз, М., 1936, стор. 106.
[2] М. Лисенко, Листи, «Мистецтво», К., 1964, стор. 189.

щодо виражальних можливостей жанрі вказував П. І. Чайковський.

В радянській музиці, незважаючи на те, що творча увага багатьох композиторів протягом ряду років була сконцентрована головним чином на симфонічному, вокально-симфонічному, оперному та масових жанрах, камерний ансамбль також успішно розвивався. Досить згадати ряд сонат-дуетів, тріо, квартетів, квінтетів, створених Мясковським, Прокоф'євим, Шостаковичем, Цинцадзе, Бабаджаняном, Мірзояном, Караєвим та іншими, щоб переконатися у цьому.

Значне місце інструментальний ансамбль займає також в українській музиці. Ансамблі Лятошинського, Скорульського, Косенка, Філіпенка, Тіца, Клебанова, Штогаренка та інших композиторів відомі не лише на Україні, а й поза її межами. Досягнення українських композиторів виглядають ще переконливішими, якщо взяти до уваги, що жанр камерного інструментального ансамблю як самостійний вид музичної творчості до Великої Жовтневої революції на Україні, по суті, не існував. На роки Радянської влади в українській музиці припадає процес становлення і розвитку цього жанру: від простого наслідування класичних традицій, насамперед російської та зарубіжної музики, до органічного їх застосування для відтворення образів радянської дійсності, до пошуків форм і стилю, відповідних новому соціалістичному змістові, до кристалізації індивідуальних творчих манер.

Перш ніж говорити про особливості розвитку українського радянського ансамблю, слід бодай коротко охарактеризувати ті кілька творів, що були написані українськими композиторами до Великої Жовтневої революції. Вони не утворили самостійного жанру в тогочасній українській музиці, але становлять своєрідну передісторію українського радянського ансамблю, в них намітилися деякі риси, характерні для пожовтневої музичної творчості в цьому жанрі.

У 1869 році, бувши студентом Лейпцігської консерваторії, М. В. Лисенко написав три частини струнного квартету і тріо для двох скрипок та альта. Це були перші українські ансамблі з тих, що дійшли до нас. Обидва твори побудовані на народних інтонаціях та окремих пісенних мелодіях. Так, наприклад, у другій частині

квартету композитор використав мелодію відомої пісні «Ой не світи, місяченьку». І хоч тут композитор ще не досяг характерної для його зрілих творів органічності розробки українських народних мелодій засобами професіональної класичної музики, проте важливим є вже саме прагнення до цього.

Розробка українського народного мелосу, яка сприяла дохідливості камерних ансамблів Лисенка, свідчить про бажання композитора наблизити свою музику до широкого демократичного слухача. Це прагнення виявилося також у використанні в обох творах форми, близької до романса, який під впливом музичного побуту міського населення набув поширення в інструментальній музиці XIX століття.

Тенденції, які виявилися в ансамблях М. В. Лисенка, значною мірою характерні і для одного з перших ансамблів С. П. Людкевича, його «Ноктюрна» для фортепіанного тріо (1914 р.). Цей твір, як і квартет Лисенка, побудований на інтонаціях і мелодіях українських народних пісень. Тут використана навіть та сама мелодія, що й у Лисенковому квартеті — «Ой не світи, місяченьку». Народним інтонаційним матеріалом значною мірою зумовлені наспівність, широта мелодичного дихання, простота і доступність музики «Ноктюрна».

Таким чином у згаданих творах М. В. Лисенка і С. П. Людкевича, незважаючи на те, що вони відстоять майже на півстоліття один від одного, виявилася спільна тенденція, яка полягає в тому, що композитори прагнули створити національні за стилем камерні інструментальні ансамблі.

Інше стильове забарвлення має перший квартет Б. М. Лятошинського (1915 р.). Цим твором композитор розпочав роботу в жанрі, який пізніше, у пожовтневий час, зайняв у його творчості важливе місце і в якому він створив велику кількість високохудожніх зразків. Перший ансамбль Б. Лятошинського виник під впливом творчості російських композиторів. В ньому відчутна навіть стильова спорідненість з їх творчістю. Особливо помітний тут вплив О. Бородіна (епічний широкий російський за характером розспів, емоціональна урівноваженість, прагнення до барвистості музичної мови), який пізніше відіграв певну роль у формуванні індивідуального стилю композитора. Інтонаційно квар-

тет Лятошинського споріднений з російською народною пісенністю. Проте в ньому зустрічаються також окремі звороти і поспівки, що нагадують деякі українські народні пісні. Показовим щодо цього є початок головної теми першої частини, що нагадує відому народну пісню «Вчора була суботонька».

Музика квартету відзначається яскравою образністю, ясністю, дохідливістю. Разом з тим в ній молодий тоді автор показав вже досить значну майстерність, глибоке знання квартетного стилю. Б. Лятошинський в наступних своїх ансамблях, щоправда, на якийсь час відійшов від принципів, якими керувався при створенні першого квартету. Але сам цей твір мав певне значення у розвитку камерного жанру на Україні. В ньому намітився той, на наш погляд, єдино вірний шлях розвитку жанру, який характеризується поєднанням у музиці яскравої художньої образності змісту, ясності і дохідливості форми з високим професіоналізмом. При умові наближення ідейно-образного змісту до народу це вже був шлях справжньої народності, без будь-якого спрощенства, навмисної примітивізації засобів виразності, характерних для творчості деяких інших авторів. Саме по цьому шляху, зрештою, пішов розвиток камерного інструментального ансамблю на Україні після Великої Жовтневої революції.

Охарактеризовані вище твори — це майже всі відомі нам українські дожовтневі камерні ансамблі [1]. Мала інтенсивність творчості композиторів у цьому жанрі, характерна для дореволюційного періоду розвитку української музики, певною мірою зумовлювалась слабо розвиненою виконавською базою. У великих містах, щоправда, епізодично з'являлися окремі колективи, які брали участь у камерних концертах Російського музичного товариства. Здебільшого такі колективи утворювалися з викладачів музичних учбових закладів. Подекуди виникали любительські ансамблі за ініціативою окремих музичних діячів. Відоме, наприклад, тріо, організоване композитором М. Калачевським у 80-х роках

---

[1] Ми не можемо скласти уявлення про такі твори, як фортепіанне тріо і струнний квартет М. Калачевського (80—90-і роки XIX ст.) та перший струнний квартет П. Сениці (1906 р.): партитури цих творів не були надруковані.

XIX ст. у Кременчуку. Проте колективи ці були поодинокими, існували недовго, кількість концертів, в яких вони брали участь була незначною. Постійно діючих тріо, квартетів або інших подібних виконавських колективів на Україні до Жовтневої революції не було. Очевидно, це було однією з причин того, що жанр інструментального камерного ансамблю майже не знайшов свого розвитку в творчості українських композиторів минулого.

СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ (1917—1929)

Після Великої Жовтневої соціалістичної революції картина розвитку камерного інструментального ансамблю на Україні докорінно змінилася. Значні зміни відбуваються насамперед у сфері виконавства, тобто у тій важливій ланці музичного процесу, від якої залежить інтенсивність і спрямування композиторської творчості. Адже наявність або відсутність виконавців безумовно впливає на інтенсивність творчості. Композитор зовсім не байдужий до того, звучатиме його твір чи залишиться на папері. Що ж до ідейно-образного спрямування камерної музики, то воно значною мірою зумовлюється «адресою», тобто тим, на кого ця музика розрахована, хто її слухатиме: вузьке коло знавців чи широкий масовий слухач.

Якщо з цієї точки зору розглянути камерне виконавство на Україні в радянський час, то можна легко переконатися в тому, що тепер, порівняно з дожовтневими часами, цілком новою стала його суспільно-громадська роль. В радянський час сфера поширення ансамблевої музики, як і багатьох інших видів музичного мистецтва, вже не обмежується вузьким колом інтелігенції, як до революції. Тепер вона значно поширюється завдяки залученню до музики широких трудящих мас. Ось кілька фактів, що красномовно свідчать про це.

Вже у 1919 році Вукмузком [1] розробляє проект орга-

---

[1] Всеукраїнський музичний комітет відділу мистецтва при Народному комісаріаті освіти УРСР — перший державний керівний

нізації так званих курсів народних концертів, в яких поряд з творами різних жанрів мали широко виконуватися камерні ансамблі.

Величезну роботу щодо пропаганди камерної музики серед трудящих провадив перший на Україні постійний квартет імені Вільйома (заснований у 1920 році), якому в 1931 році було присвоєно звання заслуженого ансамблю республіки. За час свого існування (близько 30 років) цей колектив дав багато тисяч концертів, більшість яких була організована на заводах, шахтах, в робітничих і сільських будинках культури, в червоноармійських казармах, студентських гуртожитках.

З метою ознайомлення широких кіл слухачів з найвизначнішими зразками камерної музики Всеукраїнська радіоуправа протягом ряду років передавала концерти відомого в той час Квартету імені Леонтовича (був заснований у 1925 році).

Всі ці факти свідчать про те, що камерна музика, як і інші жанри, справді стала надбанням трудящих. Тепер поодинокі виконавські колективи, подібні до тих, які епізодично з'являлися і недовго існували в окремих містах України до Жовтневої революції, не могли задовольнити зрослих вимог величезної робітничої і селянської аудиторії.

За розпорядженням радянського уряду при губернських агітаційних лекторських пунктах створювалися штатні й позаштатні художньо-виконавські групи, до складу яких мали входити і камерні ансамблі [1]. З'являється також ряд постійно діючих тріо, квартетів. Так, у 1919 році в Києві було засновано Перший державний квартет, у 1924 році — Квартет імені Чайковського, у 1926 році — Київський смичковий квартет. У Харкові, крім згаданих квартетів імені Леонтовича та імені Вільйома, працювало Українське державне тріо (з 1927 року). Створювалися камерні виконавські колективи і по

орган у галузі музичного мистецтва на Україні — був створений на початку 1919 року, після звільнення Києва від петлюрівської Директорії.

[1] Див. Збірник декретів, наказів, розпоряджень по Народному комісаріату освіти УРСР, в 11, 1920, стор. 15.

інших містах України. Наприклад, в Житомирі широку концертну діяльність протягом багатьох років вело фортепіанне тріо, організоване композитором В. Косенком, у Тульчині виступало родинне тріо Гуммелів. Час від часу виникали ансамблі у Дніпропетровську, Одесі, Полтаві та в інших містах.

Не всім цим колективам судилося довге творче життя. Нерідко, особливо в невеликих містах, ансамбль виникав, коли щастило зібрати для нього кваліфікованих виконавців, а через рік-два переставав існувати, якщо вибував той або інший його учасник. Проте деякі ансамблі працювали протягом багатьох років, концертуючи в різних містах і селах республіки та поза її межами. Такі колективи набували великої зіграності, високої виконавської культури, а отже, і широкого визнання. Ми вже згадували про два такі ансамблі: квартет імені Леонтовича та заслужений ансамбль республіки квартет імені Вільйома. У післявоєнні роки сформувався і виріс Український квартет імені М. Лисенка, який став лауреатом VII Міжнародного конкурсу камерних музикантів імені Лео Вайнера в Будапешті (1963 рік). Висока майстерність учасників цього квартету, багатий і різноманітний репертуар, значна концертно-виконавська активність — всі ці риси сприяли великому успіхові, широкій популярності цього колективу.

Значне пожвавлення в галузі камерного виконавства було однією з причин бурхливого розвитку творчості в цьому жанрі. Вже сама можливість писати з розрахунком на реально існуючі колективи стимулювала творчу діяльність композиторів. Крім того, існувала необхідність поповнювати камерний концертний репертуар. Нова публіка, ядро якої складав найпрогресивніший клас — робітничий, що став на чолі людства у його русі до соціального і культурного прогресу, потребувала не тільки засвоєння надбань минулого (класичної спадщини), а й художнього осмислення сучасності. Протягом 20-х років на Україні з'являється цілий ряд цікавих творів для камерних ансамблів. До цього жанру звертаються Б. Лятошинський, В. Косенко, М. Скорульський, В. Костенко, В. Фемеліді, М. Коляда, П. Козицький, Д. Клебанов, В. Борисов та багато інших композиторів.

Саме у цей період намітилися деякі риси українського камерного інструментального ансамблю, які стали характерними для його розвитку в наступні роки.

Та обставина, що камерна музика набула поширення не лише серед музично підготовленої публіки, впливала на загальне спрямування творчості в цьому жанрі. Камерні ансамблі мали стати близькими за своїм ідейно-образним змістом інтересам трудящих, а їх форма повинна була бути високохудожньою і водночас загальнодоступною. Продовжуючи кращі традиції класичного вітчизняного і зарубіжного мистецтва, українські композитори прагнули наблизити свою музику до широких мас. У цьому процесі демократизації жанру, який після Великої Жовтневої соціалістичної революції вперше набув такого великого розмаху, можна виділити кілька важливих особливостей.

Перша з них полягає в тому, що у цей час значною мірою міняється ідейно-образне і тематичне спрямування жанру. Ці зміни відбуваються в бік все глибшого відображення радянської дійсності.

Відображення нового життя, ідеології і психології радянської людини в камерній інструментальній музиці не могло не впливати на її форму в широкому розумінні цього слова. Виражальні можливості камерного ансамблю значно збагачуються за рахунок застосування нового для цього жанру принципу програмності. Це — друга риса.

Нарешті, ще одна особливість, характерна для розвитку цього жанру на Україні в радянський час, полягає в утвердженні в ньому національного стилю.

Розглянемо процес формування цих трьох рис на конкретних музичних зразках, які з'явилися у 20-і роки. Але спочатку зробимо кілька застережень.

Перше. Виділяючи основні тенденції в розвитку жанру, ми тим самим свідомо вдаємося до інколи штучної, умовної класифікації музичних зразків згідно з цими тенденціями. Адже в багатьох творах виявляється не одна, а дві і навіть всі три з виділених нами особливостей розвитку жанру.

Друге. Ми не ставили перед собою завдання розглянути всі камерні ансамблі, створені українськими композиторами за роки Радянської влади. Нашою метою було виявити основні тенденції розвитку жанру,

розкривши їх на аналізі найхарактерніших з цієї точки зору музичних зразків.

Нарешті, третє. Предметом дослідження у цій невеличкій праці обрано жанр камерного ансамблю в його класичному складі (струнні дуети-сонати, тріо, квартети, квінтети). Що ж до ансамблів для духових (дерев'яних і мідних) та народних інструментів, а також проміжного жанру, яким є камерний оркестр, то ці види безумовно заслуговують на пильну увагу дослідників. Проте, бажаючи уникнути надмірної стислості, конспективності, а отже, неминучої схематичності і збідненості огляду жанру, ми вирішили обмежитися розглядом ансамблів для смичкових інструментів і фортепіано.

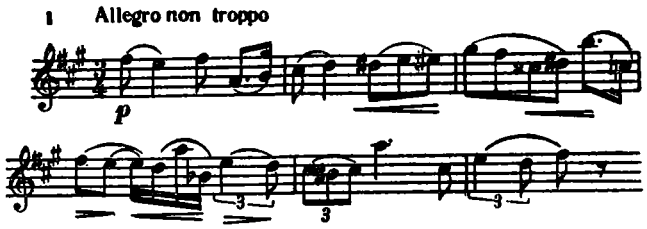
Становлення радянської тематики в камерному ансамблі, звернення до ідейно-образної сфери, що породжувалася новим життям, відбувається не відразу після Жовтневої революції і не у всіх композиторів одночасно. Тут існували різноманітні причини як суб'єктивного, так і об'єктивного характеру. Сама радянська дійсність лише формувалася, і в ній ще не все в той час було сприйняте і прийняте інтелігенцією. Навіть ті композитори, які зразу відгукнулися на проблеми сучасності, не завжди усвідомлювали, яким саме чином відобразити її засобами «чистої», не пов'язаної із словом, інструментальної музики. Зауважимо, що багато авторів були в той час початківцями і не завжди володіли необхідними для роботи в такому складному жанрі, як камерний ансамбль, технологічними прийомами. Крім того, звертаючись до неосвоєного ще в українській музиці виду творчості, згадані композитори зіткнулися з рядом складних проблем творення взагалі нового для всіх національних культур соціалістичного мистецтва. Вони зверталися до класичних традицій і до сучасних зразків, шукали способи використання надбань минулого і прагнули знайти стиль, співзвучний радянській добі. Тому особливо у перший період (20-і роки) розвитку камерного ансамблю на Україні помічалася певна нерівність щодо професіоналізму та деяка стильова строкатість, яка йшла від не завжди ще творчо засвоюваних традицій Чайковського, Рахманінова, Скрябіна,

композиторів-імпресіоністів та інших попередників. Використовуючи виражальні засоби, властиві цим композиторам, українські митці нерідко мимоволі підпадали також і під вплив характерної для їх музики ідейно-образної сфери.

Певним чином на українському ансамблі у початковий період його розвитку позначився вплив творчості О. Скрябіна. Вона приймалася значною частиною музикантів, як близька революції, незважаючи на суб'єктивістську і містичну філософію композитора [1]. Так сприймалися передусім властиві музиці Скрябіна «прометеївські» образи, оспівування життя, віра у торжество людського духу.

Деякі стильові особливості, що йдуть від Скрябіна, відчутні в ансамблях Б. М. Лятошинського, написаних ним у 20-і роки. Тут вони органічно поєднуються з рисами імпресіоністського звукопису. Показовим щодо цього є другий струнний квартет Лятошинського (1922 р.). Яскрава, виразна мелодика, цікава винахідлива ритміка, свіжа барвиста гармонія — всі ці виражальні засоби спрямовуються композитором на розкриття глибоко емоціональних, багато в чому співзвучних радянській епосі образів.

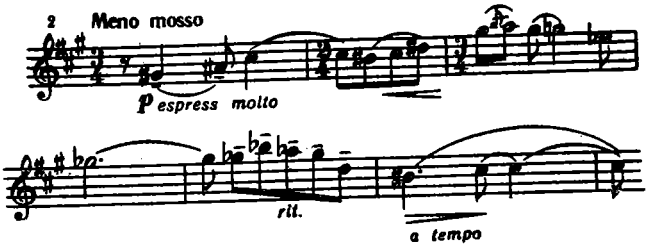
За характером і послідовністю окремих своїх частин квартет витриманий у традиційній стрункій формі сонатного циклу. Схвильована за настроями перша частина — це сонатне алегро з піднесеною, радісною головною темою *(1)*.



і ніжною побічною *(2)*.

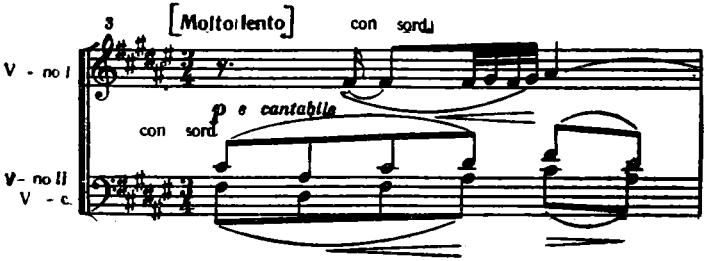
---

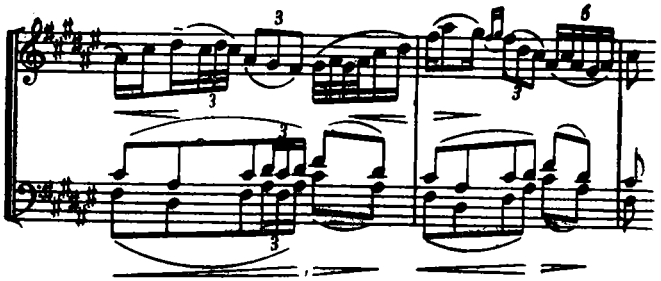
[1] Див. А. В. Луначарский, В мире музыки, «Советский композитор», М., 1958, стор. 96—97.



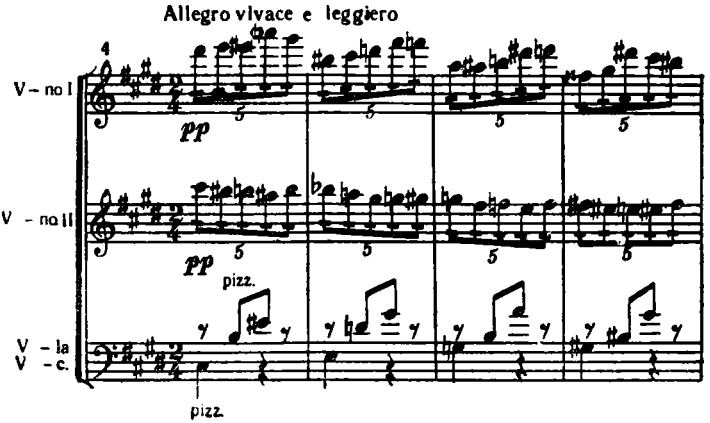
Музика першої частини відзначається інтенсивним розвитком, в процесі якого основний тематичний матеріал зазнає безперервного перетворення за допомогою різноманітних гармонічних і поліфонічних прийомів. Часто тут зустрічаються, наприклад, колоритні багатотерцові вертикалі, які утворюються від накладання великих тризвуків або септакордів з мажором на органні зменшені квінти або збільшені кварти. Свіжі гармонічні звучання виникають під час численних стреттних імітацій у процесі розвитку тематичного матеріалу. Композитор майстерно використовує такий засіб поліфонічного розвитку тем, як проведення їх у оберненні, що теж значно урізноманітнює звучання, сприяє безперервності перетворення, оновлення музичного матеріалу. В усьому цьому помітні значна майстерна вправність композитора, його володіння тематичним матеріалом.

В пентатонічному за своїм ладом інтермеццо (друга частина) відтворюються настрої спокійної споглядальності. Барвисті квартові гармонії, що випливають з пентатонічного складу мелодики, сприяють втіленню цих настроїв *(3)*.



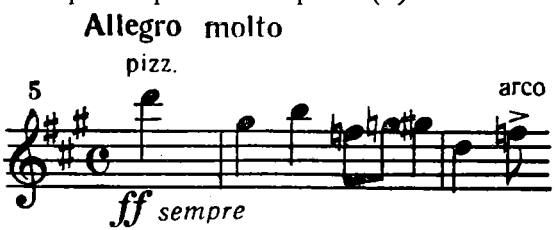


На одному подиху проходить тривожне за настроями, трохи незвичайне щодо звучання мініатюрне скерцо *(4)*.



Цю своєрідну щодо ритму (квінтоль у дводольному такті) тему яскраво відтіняють драматичні «вигуки» скрипки в невеликих імітаційних епізодах.

Заключна частина твору — героїко-патетичний фінал — де в чому (за образами і навіть щодо ритмо-інтонаційного складу першої теми) є попередником визначного твору Лятошинського — написаної вже у післявоєнні роки третьої симфонії *(5)*.



Час від часу героїчні, схвильовано-патетичні образи перебиваються похмурою, тривожною музикою, але ненадовго. Переважають у фінальній частині оптимістичні, життєстверді образи, що логічно завершують цикл.

Глибока емоціональна змістовність, утвердження близької новому слухачеві суворої мужньої героїки, велика гармонічна, поліфонічна, фактурна і темброва винахідливість, яку виявив у своєму другому квартеті Б. Лятошинський сприяли популярності цього ансамблю, що часто звучав у виконанні Квартету імені Вільйома [1], а пізніше — квартету імені Лисенка та інших колективів.

Менш характерними згадані риси другого квартету були для інших творів Б. Лятошинського, написаних ним у 20-і роки. Його перше фортепіанне тріо (1922 р., друга редакція — 1925 р.), третій струнний квартет (1928 р.) і соната для скрипки та фортепіано (1926 р.) відзначаються складнішою мовою. В образному змісті цих творів багато суб'єктивного, психологічно заглибленого, можливо, менш доступного широкому слухачеві. Проте з точки зору становлення композиторської майстерності, набуття автором уміння тонко відтворювати свої настрої і почуття ці твори заслуговують на увагу.

Цікаво, що вдаючись до максимального ускладнення письма, композитор у названих ансамблях зберігає характерну для нього напруженість та емоціональність музичного вислову. Особливо показовими щодо цього є його перше фортепіанне тріо, цілком ясне з погляду мелодичного і ще не перевантажене щодо гармонії, та експресивна, багато в чому цікава соната для скрипки та фортепіано.

Дуже складним щодо мови є третій квартет. Тематичний матеріал тут надзвичайно хроматизований, ритмічно ускладнений; образно-емоціональний зміст характеризується тонкою рафінованістю, часом зломленістю почуттів. Окремі частини («Прелюдія», «Ноктюрн», «Скерцо», «Інтермеццо», «Постлюдія») квартету відзначаються хисткістю настроїв, втілених в мініатюрних, досить витончених, вишуканих формах. У квартеті бага-

---

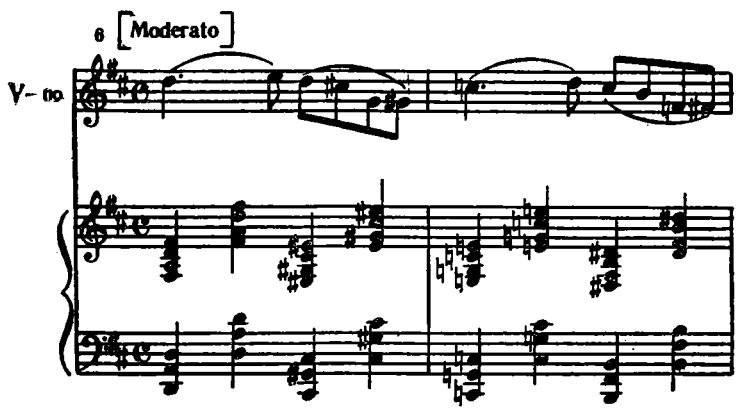
[1] Свій другий квартет Б. М. Лятошинський присвятив саме цьому виконавському колективу.

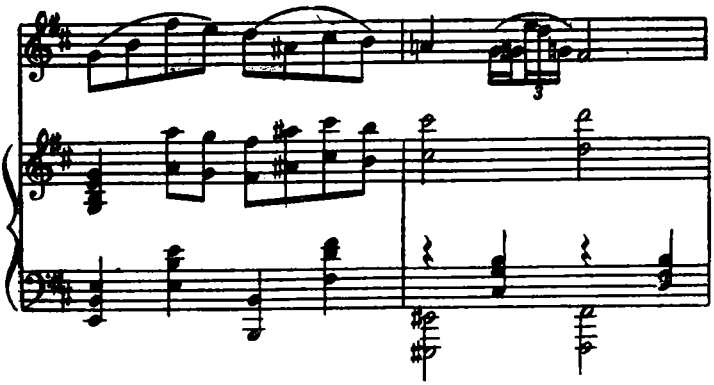
то цікавих гармонічних та інструментально-фактурних ефектів (наприклад, хроматичні сповзання паралельних малих тризвуків, ускладнення функціональних співвідношень між окремими також досить складними вертикалями, фонічне, колоритно-барвисте трактування співзвуч і акордів, паралельні флажолетові квартакорди на фоні ритмізованого остинатного баса тощо).

Пізніше у своїй камерній творчості композитор відійде від характерних для цих творів переускладненості і витонченості. Проте висока композиторська майстерність, а також деякі риси індивідуального стилю, які виявилися в мелодиці, в гармонічній мові, в окремих фактурних прийомах цих творів Б. Лятошинського, знайдуть своє застосування і продовження в багатьох наступних його творах.

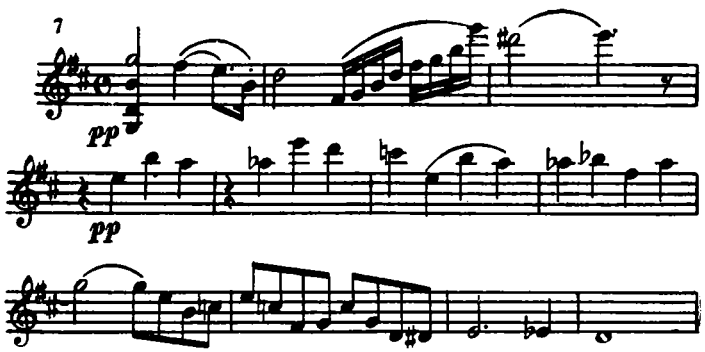
Прагненням до оволодіння високим професіоналізмом позначені також ансамблі молодого талановитого одеського композитора В. Фемеліді тріо *ре* мажор і квартет *ля-бемоль* мажор, написані в 1927 році. Особливо яскравим, цікавим щодо музичного матеріалу є перший із згаданих творів — своєрідна одночастинна лірична поема. В його мелодиці і в яскравій гармонічній мові відчувається, як і в багатьох інших творах 20-х років, вплив О. Скрябіна.

Тріо являє собою своєрідну сонатну форму з кількома інтонаційно спорідненими між собою темами. Перша, головна тема, що має схвильований, напружений характер *(6)*, пізніше у трансформованому вигляді ще



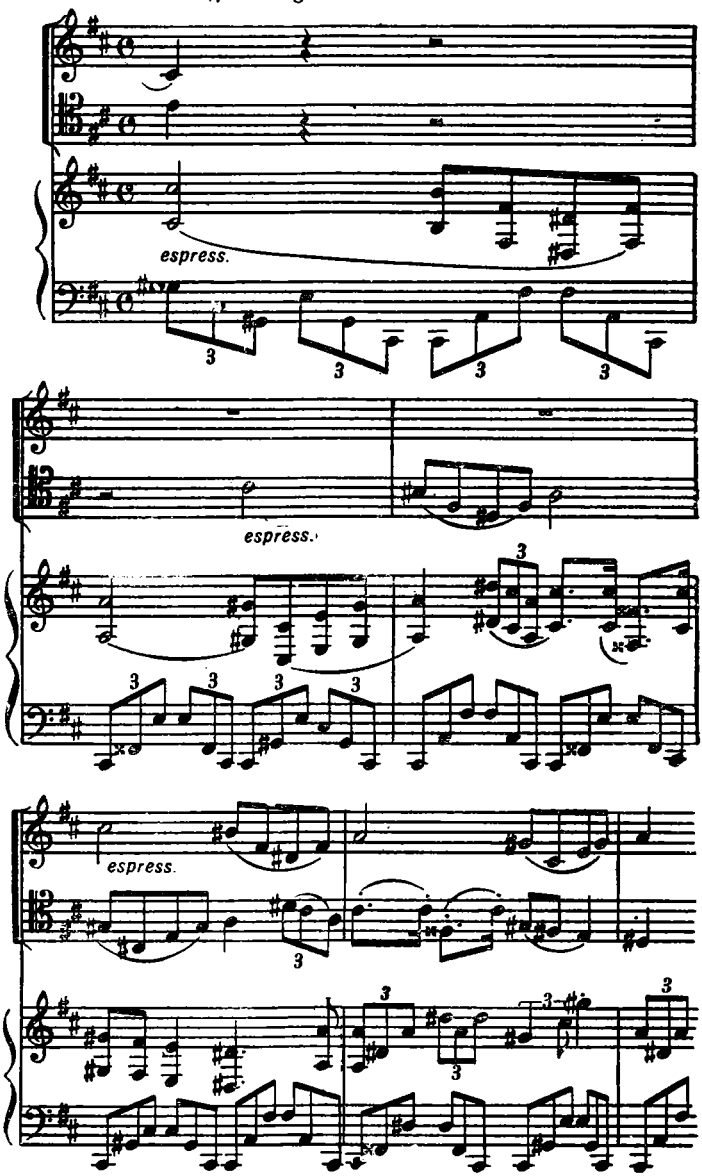


раз звучить після викладу більш світлої, запальної побічної теми *(7)*.



Обидві теми вже в експозиції інтенсивно розвиваються за допомогою ладо-гармонічних, поліфонічних та інших засобів (цікаві колоритні суворо забарвлені гармонії з переважанням мажорних тризвуків і септакордів з мажорними тризвуками на суміжних ступенях, імітації, фугато, стреттні вступи голосів тощо). Як результат цього розвитку з'являється новий емоціонально насичений епізод Sostenuto poco lugubre, що заміняє розробку *(8)*.

8 Sostenuto, poco lugubre



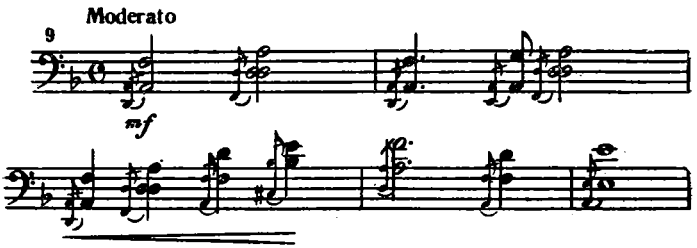
Інтонаційна спорідненість його з головним тематичним матеріалом не викликає сумніву. Всі ці три теми у тій самій послідовності, але у зміненому і скороченому вигляді проходять також у репризі.

Така своєрідність, незвичність форми тріо не завадила, однак, цільності і логічності викладу, а яскравість тем і висока майстерність їх розвитку, незважаючи на певну стильову несамостійність, свідчать про велику обдарованість автора. Талантові В. Фемеліді не судилося повною мірою розвинутися через передчасну смерть композитора.

Квартет *ля-бемоль* мажор, загалом не такий цікавий за музичним матеріалом і менш цільний щодо форми, являє собою два нічим не пов'язаних між собою фрагменти з балету «Карманьйола», перекладені для струнного квартету: наспівно-ліричне Moderato con moto і танцювальне Allegro (danza exotica).

Дещо інша стильова орієнтація відчувається в ансамблях В. Косенка, який розвиває головним чином традиції російського композитора С. Рахманінова. Героїчні образи, які намітилися у другому квартеті Б. Лятошинського, в ансамблях В. Косенка займають ще більше місце. В цьому плані яскравим зразком є його соната для віолончелі та фортепіано (1923 р.), в якій героїчні образи позначені «рахманіновським» напруженим емоціональним тоном, піднесеним і схвильованим пафосом.

В основу першої частини твору композитор поклав суворо-мужню, вольову за характером тему *(9)*.

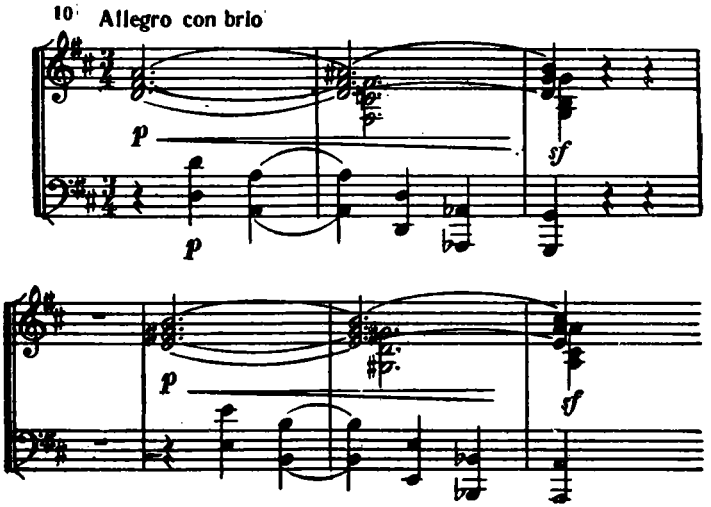


Ця тема домінує протягом всієї першої частини. Крім того, вона з'являється також у фіналі сонати, де завершує собою розвиток динамічно напружених, патетичних образів.

Героїко-епічні та романтично-схвильовані образи крайніх частин (соната написана в структурі тричастинного циклу) відтіняються ліричним, витриманим у стилі російських елегій Andante con moto (друга частина).

Героїка бетховенського плану розкривається в іншому творі В. Косенка — «Класичному тріо» (1927 р.). Назві «Класичне тріо» тут відповідають як загальний емоціональний характер образів, так і засоби виразності та структурні особливості ансамблю. Твір має форму традиційного чотиричастинного сонатного циклу.

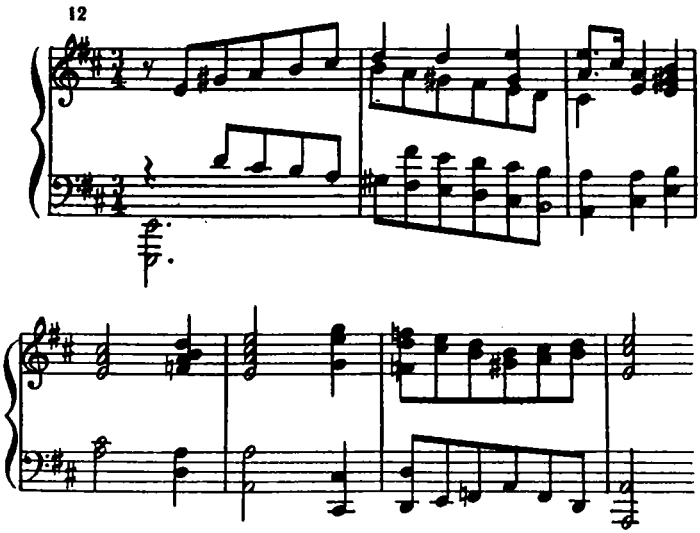
Перша частина Allegro con brio — починається мужніми, суворими інтонаціями, які відразу вводять у сферу героїчних образів *(10)*.



Головна, героїчна тема цієї частини, написаної у формі сонатного алегро, в процесі розвитку набуває енергійного маршового характеру *(11)*.

Чіткий пунктирний ритм, ясна мелодія, що починається зворотом, побудованим на розкладеному квартсекстакорді, надають цій темі пружності, вольового характеру.

Ці ж риси певною мірою характерні і для загалом ліричної побічної теми *(12)*.



З бетховенськими образами споріднені і суворі, героїко-патетичні теми третьої частини твору — Largo funebre.

Новим у «Класичному тріо» Косенка порівняно з його віолончельною сонатою є введення жанрово-побутових танцювальних образів (у другій частині — скерцо — і фіналі, де використані українські народні мелодії).

Зіставлення образів народного побуту і героїчних драматизованих тем характерне також для одного з кращих ансамблів М. Скорульського — фортепіанного квінтету ми-бемоль мінор (1928 р.), який щодо композиції і стилю продовжує традиції П. Чайковського.

В основу квінтету покладено народно-танцювальний награш *(13)*.

13 Piu mosso

p *scherzando*

P — no

p

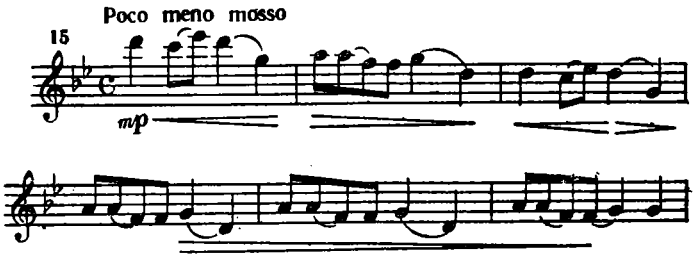
Archi

Він набуває у квінтеті різноманітних образно-смислових відтінків: то жартівливого, як у наведеному прикладі, то повільного, наспівно-величного, хороводного, то вольового, мужнього, як на початку твору *(14)*.

14 Allegro molto

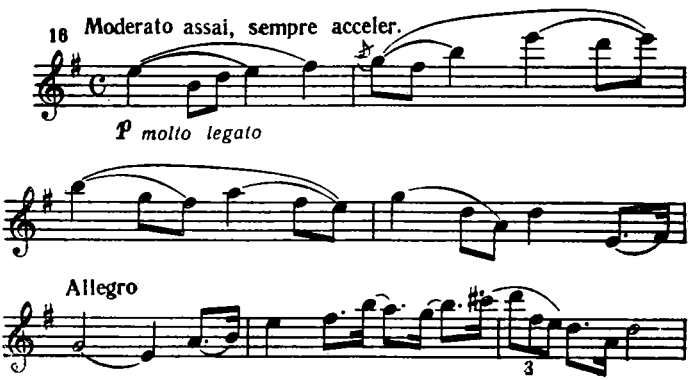
ff

Образи природи відтворюються в одному з епізодів середньої, розробкової частини[1], де композитор використав наспів волинської веснянки *(15)*.



Серед цікавих, самобутніх з точки зору стилю ансамблів цього періоду слід згадати сонату для скрипки і фортепіано М. Коляди (1928 р.). Своїм образним змістом цей твір, можливо, більше, ніж інші розглянуті ансамблі, був співзвучним новому радянському часові. Світлий життєствердний характер образів, свіжість і колоритність інтонацій, ритмів, гармонічної мови — ось кращі риси цього твору. За насиченістю звучання, масштабністю образів ансамбль наближається до концерту.

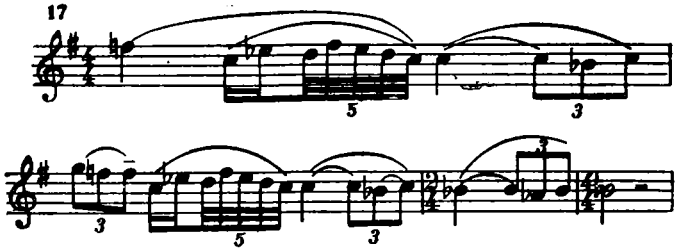
В першій частині — два образи, які пізніше прозвучать також у третій, фінальній частині. Перший з них — головна партія—має рішучий, навальний характер *(16)*.



[1] Квінтет побудований у формі сонатного алегро, в якому ніби злилися всі частини сонатного циклу.

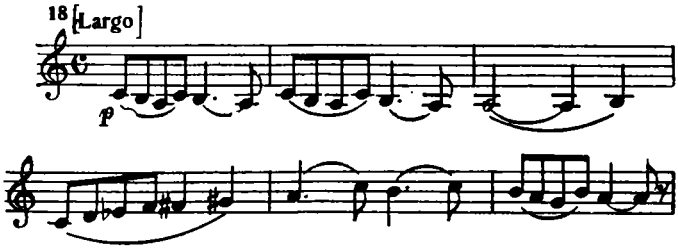
Вже на початку твору (в експозиції) ця тема набуває розвитку, особливо у середньому епізоді.

Друга, побічна тема, яка поступово викристалізовується у партії скрипки,— примхлива, візерунчасто-імпровізаційна *(17)*.

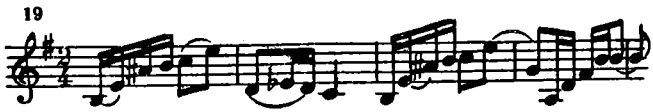


В ній виразно відчутні інтонаційні контури першої теми, хоч загалом щодо характеру теми ці різні.

Невеличке інтермеццо (друга частина) своїми задумливо-ліричними настроями ніби вводить слухача у світ блискучих, народно-танцювальних образів фінальної частини (друга і третя частини виконуються без перерви — attacca) *(18)*.



Головна тема фіналу зіставляється з іншими образами, новими і знайомими нам з першої частини твору (фінал сонати за своєю формою наближається до рондо) *(19)*.



Соната для скрипки і фортепіано М. Коляди один з кращих в українській музиці ансамблів. Джерела його колоритної мови криються в народній танцювальній і

пісенній музиці, для розробки якої він вдало застосовує свіжі ладо-гармонічні засоби, знайдені російськими класиками (М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков) та композиторами-імпресіоністами.

У розглянутих творах Б. Лятошинського, В. Косенка, М. Скорульського та 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 злитої народної душі» [1]. Ця дотепно підмічена і влучно визначена А. Луначарським тенденція в музиці взагалі була новою і, можливо, не цілком прийнятною для камерного ансамблю з його традиційно усталеною інтимною, суб'єктивною образною сферою. Але її поява збагачувала і значною мірою сприяла демократизації цього жанру.

В українському камерному інструментальному ансамблі згадана тенденція проявлялася і пізніше. Вона стала характерною для ідейно-образного спрямування камерної трилогії для фортепіанного тріо М. Д. Тіца, його ж квартету «Про 1905 рік», першого і другого квартетів А. Філіпенка, «Молодіжного тріо» А. Штогаренка, нарешті, монументального «Українського квінтету» Б. Лятошинського. Та всі ці твори були написані пізніше, і ми їх розглянемо в наступних розділах.

Визначальною рисою ансамблів цього спрямування є те, що в них помітна тенденція від менш конкретного відображення деяких близьких до сучасності образів (скажімо, героїчних, народно-побутових), але певною мірою абстрактних (як у розглянутих творах Б. Лятошинського, В. Косенка та М. Скорульського) до образів безпосереднього відображення сучасності.

Перейдемо до розгляду другої, властивої, з нашого погляду, розвиткові українського камерного інструментального ансамблю тенденції і вже у зв'язку з нею продовжимо розгляд творів, що виникли у 20-х роках. Ця особливість, як ми вже зазначали, виявляється у все більшому проникненні в жанр українського ансамблю принципів програмності, у зменшенні в ньому питомої ваги так званої чистої музики.

---

[1] А. В. Луначарский, В мире музыки, стор. 34.

«Наша епоха все далі й далі відходить убік від «чистої» музики попередніх періодів і все більше й більше вимагає від музичних творів дійсного, певного змісту» [1],— писав В. Стасов. Прогрес музичного мистецтва показав, що слова В. Стасова про тенденцію розвитку від «чистої» музики до програмної цілком правомірно можна віднести і до сучасності. Вона характерна і для української музики. Більше того, ця тенденція знайшла свій прояв і в українському камерному ансамблі, в жанрі, для якого вона раніше не була характерною.

Проникнення програмності в інструментальний ансамбль, очевидно, пояснюється розширенням ідейно-образної сфери цього жанру, тим, що об'єктом відображення в ньому став не лише суб'єктивний світ митця, а переживання, думки, життя суспільства, його побут. Така «об'єктивізація» ідейно-образного змісту камерної творчості, очевидно, й зумовила застосування засобів програмності. Звертаючись до образів сучасності, радянські композитори прагнули якнайконкретніше їх відтворити.

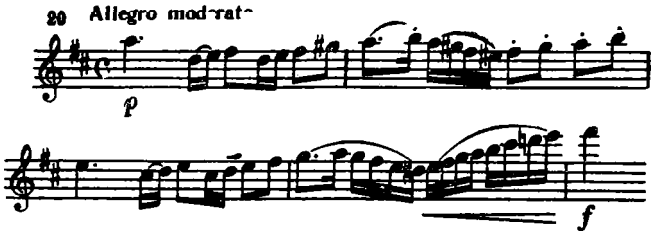
Програмність не відразу утвердилася в жанрі ансамблю. У перші роки свого розвитку цей вид інструментальної музики на Україні був представлений творами, які по суті наближалися до так званої чистої музики. Це були просто сонати, тріо, квартети, квінтети без будь-якої програмної конкретизації (у назві або в самій музиці) ідейно-образного задуму. Такі майже всі інструментальні ансамблі, написані у першій половині 20-х років Б. Лятошинським, М. Скорульським, Л. Лісовським, Б. Яновським та іншими композиторами.

В наступні роки з'явилися ансамблі з назвами, в яких композитори намагалися конкретизувати свої творчі задуми. В цих назвах знаходили своє відбиття стильове спрямування твору («Класичне тріо» В. Косенка, 1927 р.), фольклорний зразок, покладений в його основу («Варіації на купальську тему» П. Козицького, 1925 р.), жанрова сфера музичних образів («Хореофрагменти» П. Козицького, 1927 р.) або характер образності (Квартет № 1, «Юнацький», В. Борисова, 1926 р.).

Розглянувши кілька творів, ми переконуємося в тому, що елементи програмності з'явилися в українському

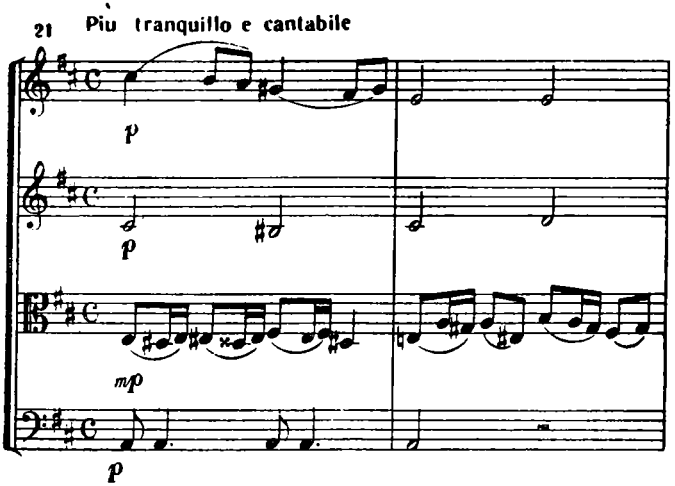
[1] В. Стасов, Избранные сочинения в трех томах, т. 2, «Искусство», М., 1952, стор. 548.

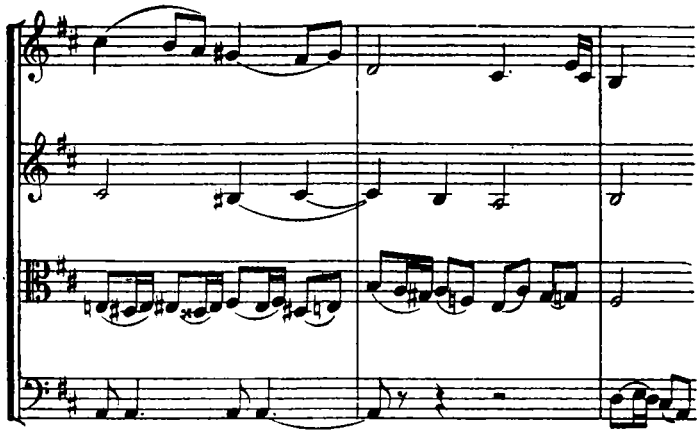
камерному ансамблі ще у 20-і роки, що ці елементи виявилися не лише у конкретних назвах, а й у самій музиці. Так, у квартеті № 1 В. Борисова характер музичних образів цілком відповідає підзаголовку «Юнацький». Після зосередженого повільного вступу, яким починається твір, тут звучить світла, життєрадісна, по-юнацькому запальна тема *(20)*.



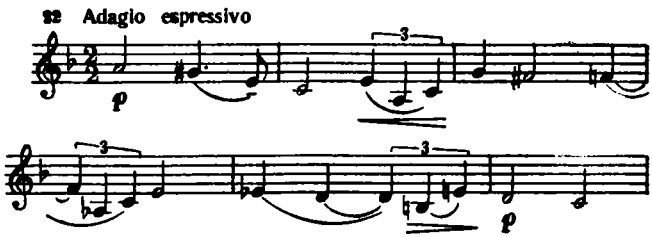
Її свіже звучання, здається, відтворює атмосферу піонерських і комсомольських походів. Це той дух сучасності, який так яскраво відтворили деякі радянські композитори, зокрема Д. Кабалевський у своїх юнацьких концертах, написаних в 40-і роки.

Широкий наспівний характер має побічна тема. Але й тут у супроводі звучать активно-динамічні ритмічні фігури з головної партії. На їх фоні й звучить пісенна мелодія *(21)*.





Ліричне самозаглиблення, роздум з елементами драматизму — характерна образна сфера другої, повільної частини, перша схвильована тема якої дещо нагадує музику О. Скрябіна *(22)*.



Веселий, життєрадісний настрій яскраво відтворюється в темах танцювального характеру, які звучать у третій (скерцо) і четвертій частинах квартету.

Інший спосіб конкретизації змісту музичних образів — за допомогою поетичного епіграфа — зустрічаємо в українському інструментальному ансамблі наприкінці 20-х років у творчості двох харківських композиторів: В. Борисова, про перший квартет якого щойно йшла мова, і В. Костенка.

Невеликий за розміром (дві частини, що виконуються без перерви) квартет № 2 В. Борисова (1928 р.) своїм похмурим, песимістичним образним спрямуванням є прямою протилежністю його першому

квартетові. Настрої скорботи, розчарування, смутку, що відтворюються у музиці, ніби доповнюються, пояснюються невеличкою заставкою, яку автор взяв з вірша Ів. Франка:

Сипле, сипле сніг,
Білий килим важче налягає,
Молодий огонь в душі
Слабне, меркне.., погасає.

Подібного ж типу програму — у вигляді віршованої заставки — застосував у своєму квартеті № 2 В. Костенко (1929 р.). Тут повільна друга частина, присвячена пам'яті В. Блакитного, має поетичний епіграф:

...І над розвіяністю
Хмар —
Червоні зорі,
Зорі...

Правда, музика цієї частини квартету мало відповідає духу вірша В. Блакитного, з якої композитор взяв наведений уривок. 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 обріїв, які відкрила перед трудовим народом перемога Жовтня. Музика В. Костенка відзначається спокійним, поетично-замріяним характером. Можливо, вона й грунтується на згаданому епіграфі, але без будь-якого врахування зв'язку цього уривка з контекстом усього вірша В. Блакитного.

Охарактеризовані ансамблі В. Борисова і В. Костенка були першими в даному жанрі творами, в яких з'явилися елементи програмності. Ці, можливо, не зовсім ще вдалі спроби привели згодом до появи ряду програмних інструментальних ансамблів.

Поступово в українській камерній ансамблевій музиці викристалізовується ще одна важлива особливість, що, як і охарактеризовані вище дві риси, лежить у загальному руслі демократизації жанру. Йдеться про формування і утвердження в камерному ансамблі національного стилю. Як уже відзначалося, ще М. Лисенко заклав його основу в професіональній музиці. Тріо і

квартет Лисенка — це перші спроби створити українські за характером камерні інструментальні ансамблі. Подібну ж спробу повторив С. Людкевич у своєму «Ноктюрні». Однак у перші пожовтневі роки розвиток камерного жанру загалом іде осторонь цієї традиції. Композитори, як правило, у той час не ставили перед собою завдання розвитку національних форм і творили, продовжуючи традиції російських класиків та деяких зарубіжних композиторів, нерідко орієнтуючись також і на їх стиль.

Камерні ансамблі з українським національним забарвленням з'явилися десь в середині 20-х років. Це — квартет № 1 В. Костенка (1924 р.), «Варіації на купальську тему» для струнного квартету П. Козицького (1925 р.) та деякі інші. Але рішучий поворот до національної тематики і стилю в цілому стався вже у другій половині 20-х років, коли, як писав П. Козицький, «вірне розв'язання національного питання висунуло проблему відродження і будівництва української національної за формою і матеріалом, але радянської соціалістичної за змістом і спрямуванням музичної культури» [1].

Найважливішими джерелами формування українського національного стилю в музиці були і є глибоке творче осягнення життя народу, засвоєння найвизначніших досягнень його культури, його фольклору, традицій композиторів-класиків, як українських, так і російських [2]. Тільки вміле, бережне користування всіма цими джерелами спричинялося до великих творчих досягнень.

Одним з найдійовіших засобів творення музики, національної за стилем, завжди було використання невичерпної скарбниці фольклору. Ми спостерігаємо два основних методи використання музичного фольклору в камерних ансамблях українських авторів. Перший з них полягає в тому, що композитор ставить перед собою мету засобами інструментальної музики розробити ті або інші народнопісенні мелодії, причому його за-

---

[1] Ф. Козицкий, Музыкальная культура Украины к XI годовщине Октября, «Музыка и революция», 1928, № 11, стор. 10.

[2] Безумовно, у формуванні стилю сучасної української музики певну роль відіграють також найвизначніші надбання зарубіжного мистецтва, зокрема й сучасного. Але, зрозуміло, не вони визначають специфічно національні риси стилю.

хоплює тут сам пісенний образ. Цей образ він творчо поглиблює, розвиває, зіставляє з іншими темами, здебільшого також фольклорного походження. Інший підхід до фольклору ми спостерігаємо тоді, коли композитор виходить не з пісні, до якої він звертається, а з власного ідейно-образного задуму, особливо коли останній лежить в руслі близької народові сфери ідей. Тут композитори нерідко вдаються до образного перетворення, переосмислення мелодії пісні.

Перший з названих способів використання народної пісні в жанрі українського ансамблю ми починаємо прослідковувати в середині 20-х років. Найяскравіше він виявився в жанрі камерної сюїти. Прикладом можуть служити ансамблі П. Козицького — вже згадувані «Варіації на купальську тему» та «Хореофрагменти»[1].

У першому з цих творів композитор, варіюючи мелодію народної пісні «Ой на Івана, на Купала», створює сюїтний цикл різноманітних за характером мініатюр. Крім теми і першої варіації, всі частини мають конкретні програмні заголовки: «Пісня степу», «Марш», «Колискова», «Вступ і фуга», «Фінал». Не важко помітити, що перші три назви мають образний смисл. Щодо характеру розробки народної мелодії, то тут, незважаючи на дещо примітивний, переважно фігураційний спосіб розвитку теми, все ж можна помітити прагнення композитора показати можливості образної і тематичної трансформації пісенного образу. Беручи за основу народнопісенну мелодію, автор поступово віддаляється від першоджерела в середині циклу (наприклад, у варіації з назвою «Вступ і фуга») і повертається до нього в кінці твору («Фінал»). Проте народнопісенний образ у цьому творі є основою всього задуму. Композитор лише прагне засобами варіаційного розвитку показати його емоціонально-образну місткість, розкрити величезні можливості пісенної мелодії для побудови інструментального циклу.

Інакше використовується народнопісенний матеріал в тих камерних ансамблях, де композитори звертаються

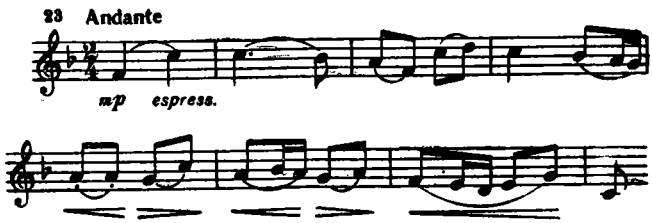
---

[1] «Хореофрагменти» — сюїта для струнного квартету, написана на основі музики до п'єси І. Кочерги «Алмазне жорно».

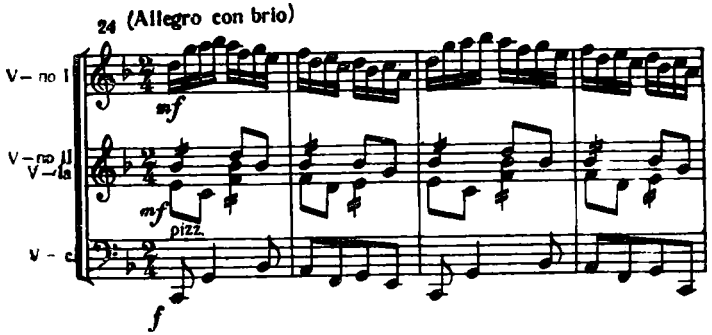
до форми сонатного циклу. Саме в сонатних циклах найпереконливіше виявився другий спосіб використання народної пісні у камерних ансамблях. Сонатний цикл, як відомо, вже сам по собі передбачає розкриття глибокого і серйозного змісту методом зіставлення яскравих музичних образів і їх розвитку, шляхом контрастного протиставлення окремих частин при єдності загального задуму і цільності музичної форми. Кожна з частин циклу має свою певну образну сферу (перша, наприклад, як правило, драматично насичена, друга — лірична, третя — жанрово-побутова, остання — урочисто-піднесена, радісна, святкова). Саме тому добір тематичного матеріалу для твору, що його композитор передбачає побудувати у формі сонатного циклу, має бути особливо ретельним і цілеспрямованим. Обираючи народні мелодії або окремі звороти для побудови теми в такому творі, композитор дуже часто виходить не з самої пісні, її образу, а з власного задуму.

Другий метод використання фольклору в камерних ансамблях українських композиторів представлений досить великою кількістю зразків. Це — ряд ансамблів Б. Лятошинського, В. Косенка, М. Скорульського, А. Філіпенка, Д. Клебанова та інших.

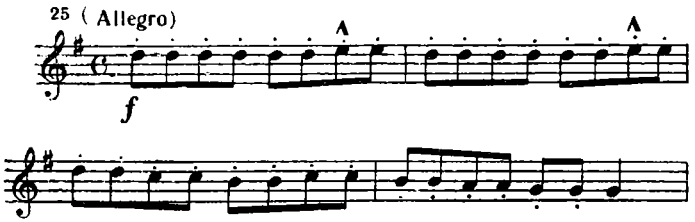
Один з перших ансамблів, позначених національним забарвленням,— квартет № 1 В. Костенка (1924 р.) — саме і є зразком використання народнопісенних інтонацій, зворотів і поспівок для побудови сонатного циклу з певним ідейно-образним задумом. Найяскравішими щодо національного характеру тематичного матеріалу є друга і третя частини. Поетична за настроями друга частина — типове сонатне Andante — починається красивою пісенною мелодією, в процесі розвитку якої у підголосках з'являються інтонації певних конкретних пісень («Подоляночка», «Ой на горі огонь горить» та ін.) (*23*).



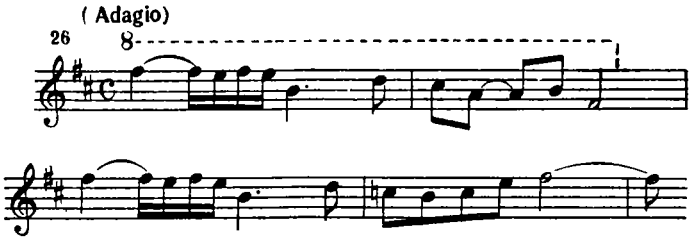
Інтонації українських народних танцювальних мелодій вчуваються у радісній жанрово-танцювальній третій, фінальній частині — Allegro con brio, витриманій в характерній для останніх частин сонатного циклу рондоподібній структурі (*24*).



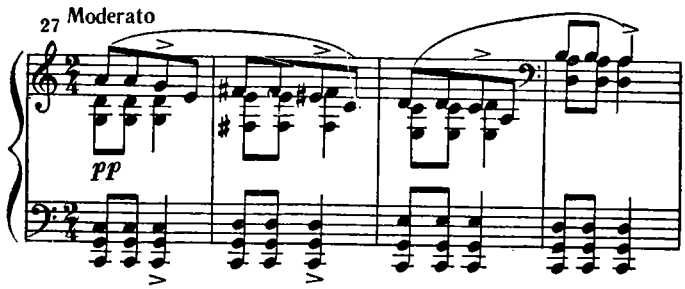
Ще один яскравий зразок використання фольклорного матеріалу для побудови цілком самостійного за своїм задумом ансамблю — скерцо для фортепіанного квінтету М. Коляди (1927 р.). Можливо, цей ансамбль був частиною задуманого, але не здійсненого великого інструментального циклу. Як і для багатьох інших творів талановитого композитора, для скерцо характерна органічна, свіжа із сміливим застосуванням найновіших засобів виразності розробка українських народних танцювальних та пісенних мотивів. Блискуча, колоритна за своїми гармонічними і тембровими барвами ансамблева п'єса виростає з невеличкої поспівки народної танцювальної мелодії «Ой дуб дуба» (*25*).



В середній частині — тріо — також звучить мелодія, на цей раз — пісенна, що нагадує народні зразки (*26*).

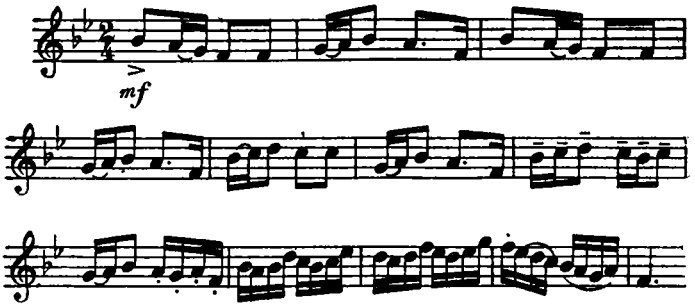


В іншому ансамблі М. Коляди, в його ліричній поемі для скрипки і фортепіано «Пам'яті товариша», скорботно-суворій за характером повільній частині, що будується на майстерній розробці лаконічної оригінальної поспівки, протиставляється надзвичайно колоритний, суворо-мужній, народний за характером танець (*27*).



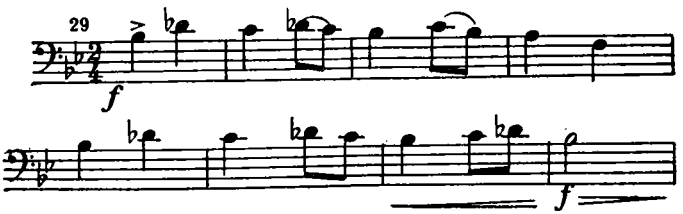
Вдалим зразком використання українських народних мелодій, зворотів і ритмів для побудови тем сонатного циклу є світлий, життєрадісний за своїми музичними образами квартет № 2 (*сі-бемоль* мажор) П. Сениці (1929 р.). У його чотирьох частинах, що за своєю формою, характером і послідовністю є типовими для камерного сонатного циклу, відтворюється стихія народного танцю і пісні. Сонатне Allegro (перша частина) будується на розвитку двох народно-танцювальних тем. Одна з них — рухлива, енергійна, запальна — накладає свій емоціональний, а з суто музичного боку — інтонаційно-ритмічний відбиток на всю першу частину (*28*).

28 Allegro energico (♩=104)



Навіть більш наспівна побічна тема проходить на безперервному русі шістнадцятими, який значною мірою є характерним для головної теми, особливо для її другої половини (*29*).

29



Танцювальністю пройняті й інші розділи циклу — жартівливе скерцо та святковий фінал, які відтіняються поетично-замріяною, широко-наспівною, також витриманою в народному характері другою частиною.

Розглядуваний твір є найкращим ансамблем П. Сениці. Жоден з шести інших квартетів, написаних композитором у наступні роки, не перевершив його другого квартету.

Цікавий за своїм ідейно-образним спрямуванням серед ансамблів 20-х років також струнний квартет К. Данькевича (1929 р.). Цей твір композитор присвятив пам'яті батька, який загинув у 1919 році в боротьбі за Радянську владу на Україні. Автор втілив у музиці свої спогади про батька, про дитячі роки.

В основі першої драматичної за своїм характером частини — дві теми: схвильована, напружена (*30*)

30 Allegro moderato

appassionato

mf *mp* *p* *p*

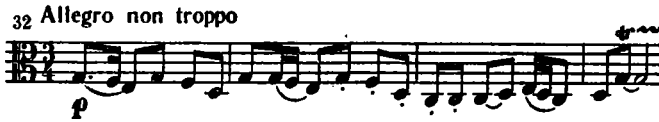
і спокійна, наспівна (*31*).

31 Meno mosso

p

Друга частина — це весела жартівлива жанрова картинка з наспівним середнім епізодом.

Фінал складається з повільної частини, в якій передаються зосереджений роздум, скорботні настрої (Andante cantabile), і танцювальної сценки (Allergo non troppo) (*32*).



У квартеті К. Данькевича ми спостерігаємо тенденцію, характерну для багатьох інших творів того часу. Композитор прагне поєднати особливості мелодики, гармонії романтичного стилю з рисами української народної музики. Правда, авторові це ще не зовсім вдається. Поєднання елементів народної і професіональної музики в єдиному індивідуальному стилі композитор тут ще не досягає. Стильові суперечності відчуваються у другій і третій частинах.

В цілому ж розглядуваний твір відзначається теплотою, щирістю, схвильованістю. Він досить колоритний в інтонаційному і ладо-гармонічному відношенні, і це забезпечило йому довголіття.

20-і роки — період становлення українського радянського камерного ансамблю. Розвиток камерного виконавства на Україні в ті роки значною мірою сприяв небувалому розквіту творчості у цьому жанрі. З'являються твори для всіх основних видів ансамблю: сонати-дуети, тріо, квартети, квінтети. Незважаючи на ряд суперечностей у розвитку жанру, викликаних труднощами становлення і зростання цього фактично нового на Україні виду інструментальної музики, у 20-і роки з'являється ряд цікавих високохудожніх творів. Ансамблі пишуть Б. Лятошинський, В. Косенко, М. Скорульський, М. Коляда, В. Костенко, В. Борисов, П. Козицький, К. Данькевич та інші композитори.

Значно поширюється образна сфера камерного інструментального ансамблю. Втілення в ньому нових ідей, думок, почуттів, пов'язаних з радянською дійсністю, сприяє значній демократизації жанру. Процес демокра-

тизації виявляється не лише в новій тематиці, в новому ідейно-образному спрямуванні, а й в утвердженні у камерній музиці принципів програмності та українського національного стилю.

Такі основні тенденції розвитку українського радянського камерного інструментального ансамблю у 20-і роки, які знайшли своє продовження в композиторській практиці у майбутньому.

НОВІ ПОШУКИ (1930—1941)

Значні зрушення в економіці і культурному житті країни (успішне завершення першого п'ятирічного плану, побудова основ соціалістичної економіки, культурна революція), що припадають на 30-і роки, мали великий вплив і на творчість композиторів. Постанова ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року «Про перебудову літературно-художніх організацій», Перший Всесоюзний з'їзд радянських письменників, на якому було сформульовано основні принципи соціалістичного реалізму як єдино вірного творчого методу радянського мистецтва, Перший з'їзд композиторів СРСР та Перший з'їзд композиторів України — всі ці важливі події сприяли об'єднанню українських композиторів навколо головних завдань розвитку радянської музики, спрямуванню їх на боротьбу за партійність, реалізм, народність мистецтва, за творче засвоєння і розвиток кращих традицій музичної класики.

В результаті ідейної та організаційної консолідації мистецьких сил зростає інтенсивність музично-творчого процесу, розквітають найрізноманітніші жанри. Дальшого розвитку набуває також жанр камерного інструментального ансамблю. В ньому працюють не лише композитори, які писали камерно-інструментальні твори ще у 20-і роки, а й з'являються нові імена: М. Тіц, В. Барвінський [1], А. Філіпенко, В. Рождественський та інші.

Тимчасово перестають працювати у цьому жанрі такі визначні майстри, як Б. Лятошинський та М. Скорульський. Не пише більше камерних ансамблів В. Косенко.

---

[1] Після возз'єднання західних областей України в єдиній Українській Радянській державі В. Барвінський, як і М. Колесса, Т. Маєрський, С. Людкевич та інші композитори, увійшов до сім'ї радянських композиторів. Він написав ряд ансамблів і у 20-і роки.

І це певною мірою відбивається на творчому доробку 30-х років у цій галузі.

Послаблення інтересу у деяких композиторів до жанру камерного інструментального ансамблю можна пояснити тим, що саме в той період на перший план висуваються великі жанри (симфонічний, вокально-симфонічний, оперний) та масові — пісні, хори тощо. Камерна музика з її певною витонченістю, інтимністю образів, з її дещо меншою мобільністю в організації масового, не завжди достатньо підготовленого слухача, з її меншою звуковою масштабністю, здавалося, менше відповідала завданню відобразити ті значні досягнення в економічному і культурному житті країни, які припадають саме на 30-і роки. Крім того, тоді найбільш помітно почали проявлятися суперечності, зумовлені негативним впливом культу особи. До псевдопатріотичних, галасливо-помпезних і водночас поверхових образів, що нерідко відтворювалися в ті роки і виправдовувалися актуальністю тематики, декларованої в назвах подібних опусів або в їх тексті, очевидно, менше всього пасувала камерна ансамблева музика.

Та незважаючи на всі ці обставини, українськими композиторами було створено ряд цікавих камерних творів. Основні ж тенденції, що намітилися в процесі становлення жанру у попередні роки (прагнення до відтворення тем і образів сучасності, утвердження принципів програмності, кристалізації національного стилю), продовжують розвиватися й далі у тих небагатьох, але цікавих ансамблях, що вперше прозвучали з концертної естради у 30-і роки.

Показовим щодо цього є перший квартет А. Філіпенка — програмний твір на сучасну тему, в якому автор використовує народнопісенні мелодії та інтонації.

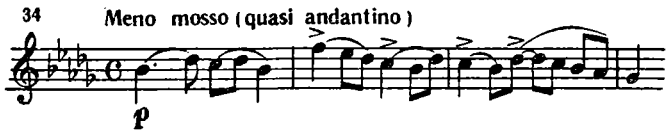
Незважаючи на те, що твір цей де в чому був ще недосконалий (недостатня яскравість, рельєфність окремих тем, місцями тональна і гармонічна одноманітність тощо), в цілому він відзначався конкретністю образів, динамічним розвитком музичного матеріалу, яскравою національною визначеністю, теплотою і щирістю вираження.

Головний задум квартету виник у автора під впливом подвигу Марини Раскової, хоч сама програмно-сю-

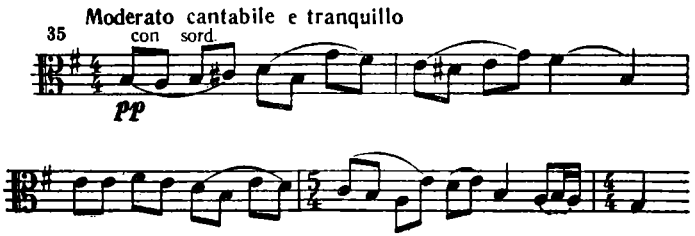
жетна канва твору і не відповідає біографії льотчиці. Подвиг Марини Раскової був лише поштовхом, а не предметом художнього відображення. Маючи на меті створити програмний інструментальний твір про радянську жінку-героїню, композитор задумує свій, цілком самостійний, незалежний від біографії будь-якої конкретної людини, сюжет. Свій задум А. Філіпенко розкриває в трьох взаємоконтрастних частинах твору.

Життєрадісна за своїм загальним спрямуванням перша частина квартету втілює образ молодої, веселої, енергійної дівчини. Головна тема — активна, стрімка, афористично лаконічна відразу ж у процесі свого розвитку набуває народно-танцювального характеру (*33*).

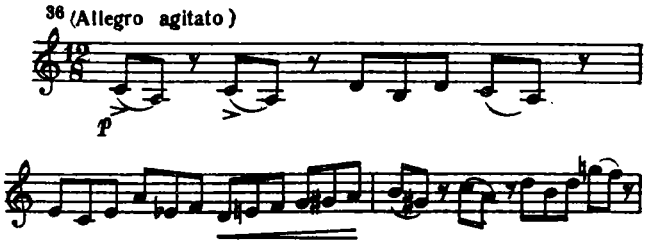
В народному дусі витримана також друга, побічна тема (*34*).



В ліричній за характером другій частині інструментального циклу композитор прагне показати новий період в житті майбутньої героїні, відтворити її переживання в роки зрілості. Основний мелодичний матеріал цієї частини — широко розвинена мелодія весільної російської пісні «Коса ль моя, косанька» (*35*).



Вольовий, енергійний, драматизований фінал відтворює образи боротьби, показує участь героїні у цій боротьбі. Жвава, мужньо-героїчна перша тема *(36)*



відтіняється ніжною ліричною побічною.

Піддаючи цей матеріал різноманітним перетворенням розвитку, композитор будує цілу музичну картину, сповнену емоціональних контрастів. Епізоди, в яких відтворюються героїка, напруженість боротьби і воля до перемоги, тут чергуються з музикою, що відображає ліричні почуття героїні, її переживання, пов'язані з втратою близьких тощо.

Фінал — це образно-смисловий центр твору. Якщо попередні частини відтворюють лише певні етапи в становленні героїні, то третя частина малює завершений портрет героїні, передає її мужність і жіночу ніжність, її героїчну боротьбу і глибокі переживання.

Квартет № 1 Філіпенка був першим в українській музиці ансамблем, автор якого, застосовуючи принцип сюжетно-ілюстративної програмності, спробував відтворити образи радянської сучасності.

Одним з перших ансамблів, в якому також використовуються елементи сюжетно-ілюстративної програмності, але для відтворення теми історичного минулого, був квартет № 5 В. Костенка (1939 р.).

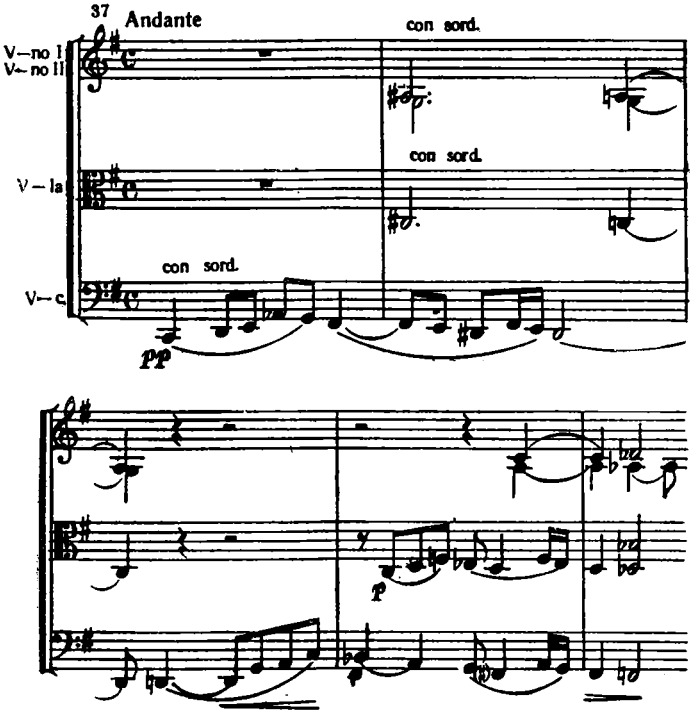
І в цьому творі музиці передує поетичний епіграф, як і в його ж квартеті № 2 або у квартеті № 2 В. Борисова.

Квартет В. Костенка написаний за поемою Т. Г. Шевченка «Сон».

Найбільш вдалими за музичним матеріалом і відповідністю його епіграфам є перші дві частини.

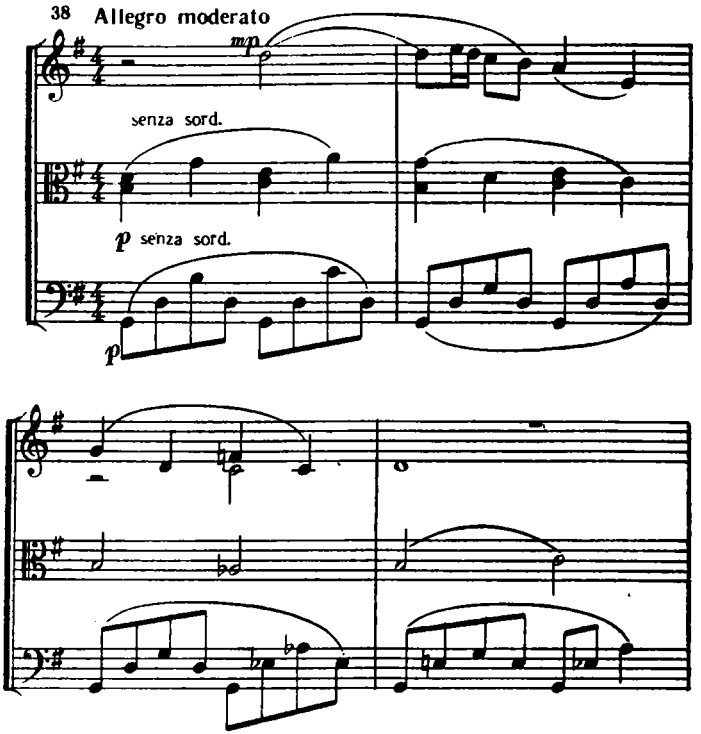
Та й сон же, сон, напричуд дивний,
Мені приснився...
...Летим. Дивлюся, аж світає,
Край неба палає,
Соловейко в темнім гаї
Сонце зустрічає.
Тихесенько вітер віє,
Степи, лани мріють,
Меж ярами над ставами
Верби зеленіють,—

такий уривок Шевченкової поеми передує музиці першої частини квартету, яка починається невеликим вступом (*37*).



Темнуваті низькі регістри інструментів, засурдинені звучання, терпкі гармонії — все це надає музиці вступу таємничості і похмурості.

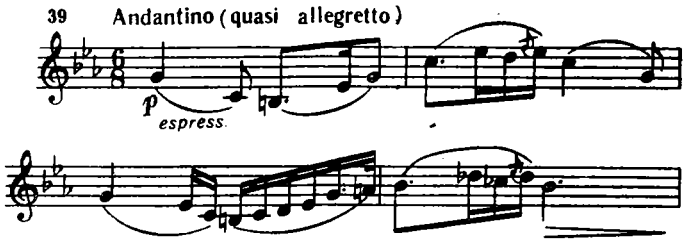
Основний розділ Allegro moderato побудований на розвитку двох коротких (чотиритактових) тем. Перша з них, як і вступ, має дещо суворий, терпкуватий характер (*38*).



У цих двох образах (тема вступу і головна партія) композитор втілює основні настрої і зміст епіграфу: «сон напричуд дивний», незвичний, який може бути лише у сні, політ, красу природи, осяяної промінням ранкового сонця.

Струнка за формою (сонатне алегро) перша частина містить у собі багато цікавих поліфонічних прийомів (імітації, подвійні контрапункти тощо), застосованих майстерно і з великим художнім ефектом.

Цікава й друга частина з епіграфом «Хіба ти не чуєш людського плачу?» (*39*).



Мелодична виразність матеріалу, колоритна гармонічна мова, різноманітна винахідлива фактура — всі ці риси музики другої частини свідчать про велику майстерність композитора, який і в своїх критичних виступах на сторінках преси обстоював підвищення професіонального рівня української радянської музики.

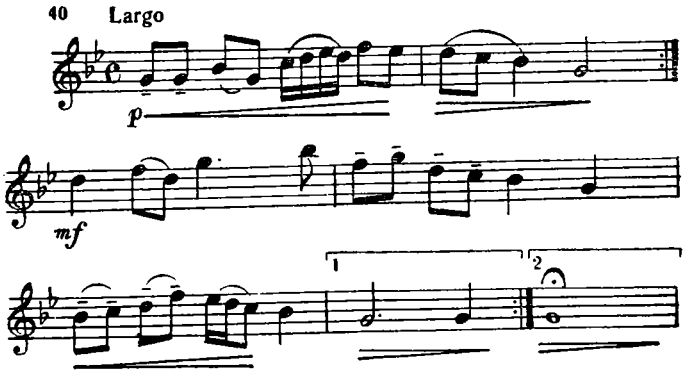
Менше вдалися авторові наступні частини квартету — скерцо і фінальне Andante. До того ж музика тут менше відповідає обраним рядкам шевченківської поеми. Слід зазначити, що взагалі розкриття ідейно-образного змісту твору Т. Г. Шевченка засобами музики в квартеті В. Костенка не можна вважати вдалим. Композитор не пішов по шляху відтворення загального ідейно-образного пафосу поеми «Сон», а обмежився лише ілюструванням окремих її уривків без належного їх зв'язку із загальним контекстом. Це, по суті, повторення недоліку, який ми вже відзначали в квартеті № 2 того ж композитора, де автор так само обмежився ілюстрацією рядків, вилучених з вірша В. Блакитного, не ставлячи за мету розкриття головної образної суті твору. Але як перша спроба в українській музиці створити програмний камерний інструментальний ансамбль на шевченківську тему цей твір Костенка заслуговує на увагу. Тим більше, що в цілому музика твору відзначається виразністю (особливо в перших двох частинах), вона певною мірою пов'язана з українською народною пісенністю (хоч в її мелодизмі й відчутний вплив Скрябіна) і загалом відповідає змістові наведених уривків з твору великого поета.

Протягом 30-х років з'явився ряд непрограмних ансамблів, де як теми виступали мелодії, окремі поспівки або звороти українських народних пісень і танців. Серед них — чотири квартети П. Глушкова (1933, 1936, 1937, 1939 рр.), три квартети П. Сениці

(1931, 1932, 1933 рр.), квартети О. Зноско-Боровського (1935 р.) і В. Барвінського (1940 р.), фортепіанний квартет М. Колесси (1930 р.).

Спільною рисою названих творів є те, що їх автори у своїх задумах завжди виходили з фольклорних образів, відображаючи їх атмосферу, колорит. Це — перший з охарактеризованих у попередньому розділі способів використання народнопісенного матеріалу.

Яскравим прикладом ансамблів такого плану є квартет В. Барвінського, всі частини якого побудовані на українських народних поспівках. Автор тут використовує також і прийоми розвитку тематичного матеріалу, які характерні для фольклору. Так, у першій частині широко використано варіаційний принцип, а вся вона має форму теми з варіаціями. Лірична за характером тема варіацій дуже нагадує українські пісенні мелодії *(40)*.



Для урізноманітнення розвитку матеріалу В. Барвінський надає поспівкам теми танцювального характеру (друга варіація), міняє тональності тощо. Проте загалом перша частина не становить драматургічного центра сонатного циклу, яким має бути квартет. Інші частини — мініатюрне скерцо, побудоване на початковій інтонації наведеної теми, повільне наспівне Andante і танцювальний фінал — також нагадують окремі номери інструментальної сюїти.

В цілому квартет відзначається щирістю і яскравою національною визначеністю, але йому бракує цікавого різноманітного розвитку тем. Відчувається також одноманітність гармонії і фактури.

Всі ці риси, як позитивні, так і негативні, тією або іншою мірою притаманні також ансамблям П. Глушкова, П. Сениці, О. Зноско-Боровського. Широко використовуючи український мелос, ці автори підходять до нього з деякою обережністю, ніби боячись порушити його образний стрій і форму своєю сміливою творчою розробкою. Проте щодо переконливості відтворення рис української народної музики ці твори заслуговують на увагу. Як правило, вони являють собою цикли мініатюр, що грунтуються на музичних темах народного характеру.

Таким є, наприклад, «Український квартет» О. Зноско-Боровського, який складається з п'яти невеличких п'єс: прелюдії, фуги, скерцо, колискової і фіналу. Композитор тут відтворює окремі картини з народного побуту: хоровий багатоголосний спів (прелюдія), пісня матері (колискова), танцювальна сцена з яскраво імітованими звучаннями народного інструментального ансамблю — «троїстої музики» (фінал). Всі частини свого твору композитор будує на інтонаціях або поспівках українських народних пісень і танців.

Серед творів, пов'язаних з українською національною тематикою, вигідно відрізняється фортепіанний квартет М. Колесси (для скрипки, альта, віолончелі та фортепіано). Яскравість і колоритність музичних образів, їх національна характерність, глибина задуму і майстерне втілення його у стрункій формі дають право вважати цей твір одним з кращих камерних ансамблів української музики.

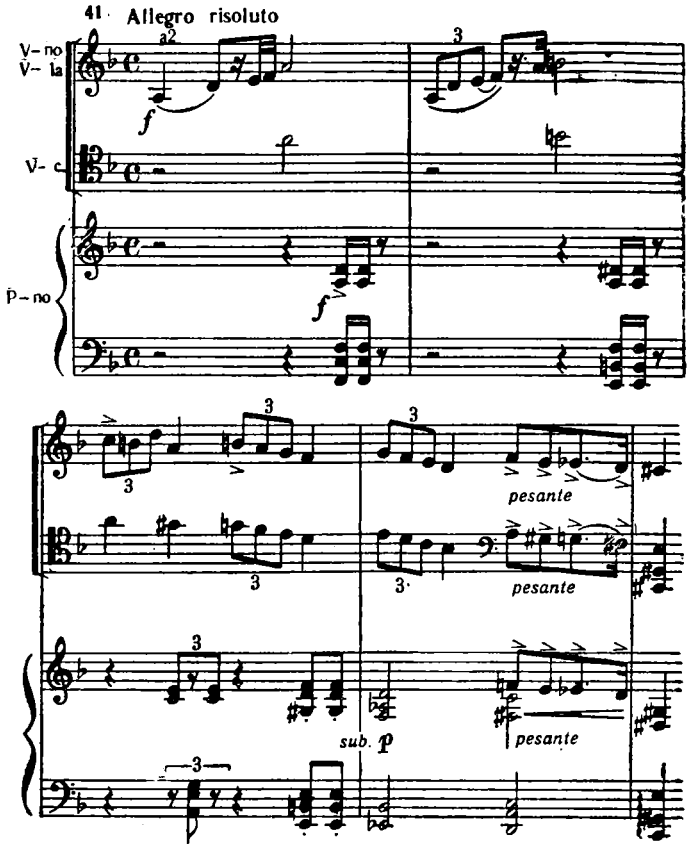
Свій квартет М. Колесса написав під час навчання у Празькій школі вищої майстерності. Там же в 1930 році цей твір вперше виконувався, у 1940 році він прозвучав на виїзному пленумі Спілки композиторів СРСР у Києві, кілька разів виконувався і в післявоєнний час. Але партитура твору поки що не видана, і через це широка музична громадськість не має змоги познайомитися з ним.

Поява квартету М. Колесси спричинилася до того, що український радянський камерний ансамбль збагатився новим стильовим різновидом, пов'язаним з гуцульською народною пісенністю. Але колоритність, свіжість музичних образів твору зумовлюється не лише широким використанням у ньому поспівок, ритмів, ладів яскравого, барвистого карпатського фольклору, а й значною май-

стерністю композитора, його вмінням застосувати у розробці цього матеріалу найдосконаліші сучасні засоби музичної виразності.

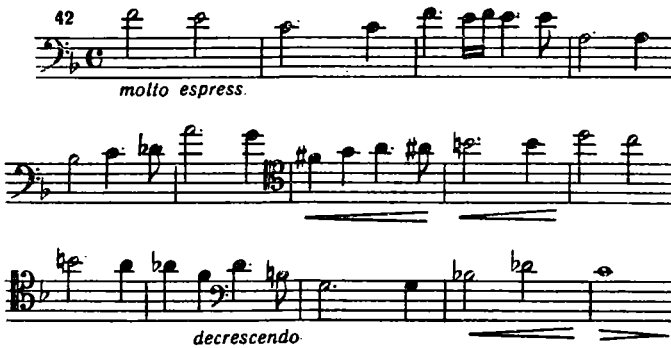
Квартет складається з трьох частин. Перша з них, драматично-схвильована за характером, можливо більш суб'єктивна за своїм образним спрямуванням, ніж наступні, не має й такого, як вони, національного забарвлення. Правда, і тут відчуваються зв'язки тематичного матеріалу з гуцульською пісенністю.

Починається твір темою, яка відразу вводить слухача в атмосферу схвильованих мужніх героїчно-вольових образів (*41*).

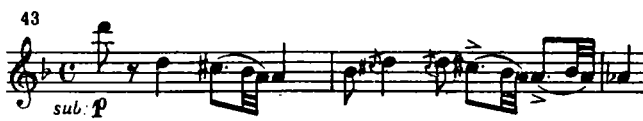


Ця тема є домінуючою у всій першій частині. Її інтонації у трансформованому вигляді звучать велично, урочисто в кінці фіналу квартету, завершуючи цикл і підкреслюючи єдність образного задуму. В її інтонаціях є щось від трембітних закликів, від початкових зворотів деяких гуцульських пісень. Зокрема, вони нагадують початок відомої пісні «Верховино, світку ти наш».

Лірична, наспівна побічна тема ніби поступово викристалізовується. Вона з'являється після складної у ладо-гармонічному відношенні, непевної щодо настрою зв'язуючої партії. Світлий мажорний характер, наспівність побічної теми, її ніжне жіноче начало контрастують з драматично насиченою першою темою, відтіняють її (*42*).



Розвиваючись, ця тема наближається до гуцульських народних наспівів. Її перші три такти з характерним низхідним рухом на малу секунду і велику терцію трансформуються у колоритний епізод (*43*).



Головний тематичний матеріал першої частини зазнає різноманітних майстерних перетворень. У розробці [1]

[1] Перша частина має форму сонатного Allegro з динамізованою дзеркальною репризою.

на інтонаціях головної теми композитор будує фугато, а в репризі після проведення побічної теми її інтонації органічно поєднуються з поспівками головної партії. Можна було б відзначити також застосування композитором різноманітних свіжих ладо-гармонічних засобів. Всі ці прийоми композиторської техніки у квартеті спрямовуються на відтворення глибокого, хвилюючого образного змісту.

В наступних частинах квартету композитор прагнув відтворити образи улюбленої Гуцульщини, її природи, легенд та переказів, її чудових людей з колоритними говором, музикою, піснями.

Друга частина квартету — колоритне скерцо. Легкі, ажурні епізоди межують тут із запальним гуцульським танцем. Майстерно застосовуючи різноманітні колористичні засоби інструментовки, гармонії, фактури (spiccato струнних інструментів, квартові акорди, трембітні натуральні ходи у фортепіано і віолончелі), композитор досягає великого художнього ефекту.

У формі характерних варіацій на оригінальну тему композитор будує фінал твору. Піддаючи вільному, вельми винахідливому і, разом з тим, образному перетворенню основну тему, автор відтворює різноманітні картини природи, життя, зокрема гуцульського побуту. Тут і повільні пісенні епізоди, і танцювальні, і протяжні, таємничі щодо характеру (Largo misterioso) «легенди», а в кінці звучить яскрава коломийка у формі фуги.

Яскрава образність музики фортепіанного квартету М. Колесси досягається різноманітними засобами: мелодичними (інтонації гуцульської пісні), ладо-гармонічними (творче використання ладових особливостей народної музики, квартові співзвуччя, альтеровані багатоскладові терцові сполучення), фактурно-інструментальними (різноманітні штрихи струнних, прийоми народної інструментальної гри). Всі ці колоритні засоби спричиняються до якнайяскравішого зображення духу Гуцульщини.

Серед камерних творів 30-х років є й такі, що менше пов'язані з народною піснею, з українським національним стилем. Деякі з них написані в романтичних тонах. Передусім, це квартет № 3 Д. Клебанова, що має підзаголовок «Романтичний» (1932 р.). Цей невеликий твір складається з повільного наспівно-лірич-

ного вступу і бурхливого, бентежного за настроями Allegro. Вся музика твору відзначається романтичною схвильованістю, емоціональною піднесеністю. До цього ж типу українських камерних ансамблів належить і цікавий щодо гармонічних пошуків квартет № 1 В. Рождественського (1940 р.). Можна простежити в цей період також деякі стильові лінії, які визначали розвиток жанру камерного ансамблю у попередні роки. Це, так би мовити, скрябінсько-імпресіоністична лінія, яка знайшла своє відбиття, зокрема, в трьох квартетах (1935, 1937, 1940 рр.) і фортепіанному трио (1940 р.) М. Гозенпуда, а також лінія експресіоністська — (квартет І. Белзи).

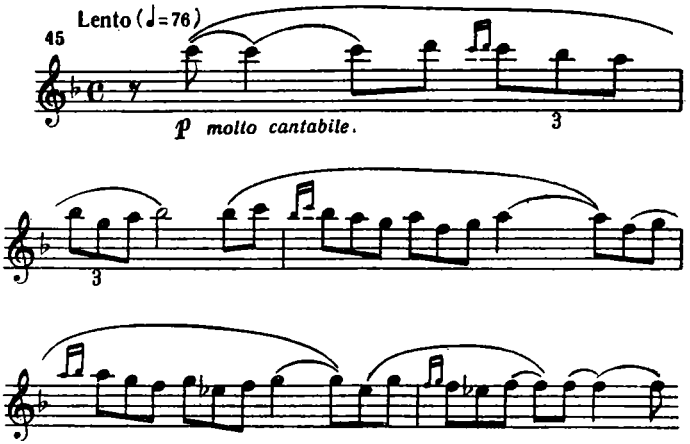
Окремо слід відзначити, як найбільш вдалий твір цього «романтичного» спрямування, камерну трилогію М. Тіца (1940 р.) [1]. Камерний цикл М. Тіца — це своєрідний, оригінальний щодо форми твір, який об'єднує три завершені самостійні, але тісно пов'язані між собою інструментальні поеми для скрипки, віолончелі та фортепіано. Емоціонально-образна сфера кожної з них визначається програмними назвами: «Драматична поема», «Лірична поема», «Героїчна поема». Весь цикл об'єднується не лише спільним задумом, а й інтонаційною та тематичною наскрізною драматургією.

«Драматична поема» — перша у циклі — починається схвильованою, бентежною темою (*44*). В роз-

робці найбільш інтенсивно розвиваються інтонації саме цієї теми. Там вони досягають ще більшого, ніж в експозиції, драматичного напруження, часом набуваючи закличного фанфарного характеру, часом — суворо-мужнього, нерідко ж — стрімкого, навального. Композитор малює картину боротьби, її численні і складні перипетії.

[1] Перша частина цього циклу закінчена у 1937 році, дві наступні — у 1940-му. Над своєю трилогією композитор продовжував працювати і після війни.

Головній темі протиставлена лірична наспівна тема (*45*). Своїм інтонаційно-ритмічним строєм, широкою



наспівністю і багатою орнаментацією ця тема нагадує східні народні мелодії. Поява орієнтальних інтонацій у квартеті М. Тіца, як і використання ритмів, що якоюсь мірою нагадують лезгінки, в останній частині трилогії, очевидно, була зумовлена виходом національних музичних культур на всесоюзну арену завдяки олімпіадам художньої самодіяльності, декадам мистецтва союзних республік у Москві тощо.

Лірична тема відіграє важливу драматургічну роль у всьому циклі. Її поспівки звучать у другій частині, доповнюючи іншу чарівну ліричну тему; кілька разів проходить вона у «Героїчній поемі», відтіняючи мужній героїчний танець. Нарешті, у трансформованому вигляді ця тема з'являється в урочистому, радісному фінальному епізоді цієї ж третьої частини.

Схвильованій, драматично насиченій першій частині трилогії протиставлена «Лірична поема», що має підзаголовок «Ноктюрн». Музика цієї поеми справді нагадує поетично-пейзажні інструментальні п'єси; в ній переважає колоритне відтворення засобами музики звучащої нічної тиші (*46*). Світле звучання смичкових інструментів у верхньому регістрі на фоні заколисуючих ритмів фортепіано сприяють створенню чарівного образу ночі.

[Andantino affettuoso (♩ = 88)]

46

V-no
V-c

mp pp

P-no

pp espress. p

mf p sub. pp

ten.

mf p

Місцями музика тут набуває схвильованості, драматизму, а під кінець звучить святково, урочисто. В кінці ж поеми знову виникає картина тихої ночі, спокійний поетичний настрій. Завершується ноктюрн світлим звучанням, яке поступово завмирає.

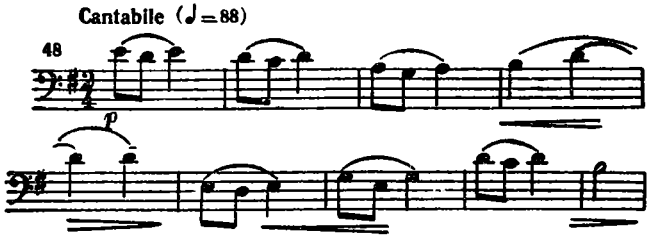
Остання частина трилогії — «Героїчна поема» — поєднує в собі героїко-патетичні, вольові образи з ліричними, наспівними. Перші представлені схвильованою, стрімкою темою — героїчним танцем (*47*). Рухли-

47 Allegro energico (♩=104)

f sempre.

вий ритм цієї теми відіграє значну роль у всій частині. На ньому будуються значні розробкові епізоди, які відображають напружену боротьбу.

Лірика в «Героїчній поемі» часом світла, часом схвильована, а інколи похмура, журлива, жалібна. Крім ліричного образу з першої частини трилогії, який тут з'являється кілька разів, важливу роль відіграє ще одна наспівна тема (*48*). Її поспівки звучали у першій части-



ні циклу (заключна партія Listesso tempo і Piu mosso перед кодою). В основі цих поспівок лежить ритмо-інтонація, яка завершує кожне з трьох речень головної теми цієї ж частини (див. прикл. *41*).

Так автор об'єднує в композиційне ціле всі три поеми трилогії, застосовуючи прийоми наскрізної симфонічної драматургії. В його оригінальному творі ми маємо одну з вдалих спроб створити в жанрі камерного ансамблю монументальний програмний цикл із серйозним і глибоким ідейно-образним змістом.

Трилогія М. Тіца — один з перших творів в жанрі ансамблю, автор якого прагне поширити арсенал інтонаційних виражальних засобів за рахунок творчого використання особливостей мелодики братніх народів Радянського Союзу. Пізніше до цього способу вдаються багато композиторів, які працюють в жанрі камерного інструментального ансамблю.

Розвиток камерного інструментального ансамблю на Україні в 30-і роки, хоч і не дає такої багатої стильової різноманітності, яка була характерна для періоду, що настав зразу після Жовтня, але він свідчить про дальше утвердження теми сучасності. Це виявляється як у безпосередньому зверненні композиторів до конкретних

сучасних тем (квартет № 1 А. Філіпенка), так і у відтворенні деяких близьких до сучасності образів (камерна трилогія М. Тіца).

У той період ще ширше застосовується в ансамблях принцип програмності. Композитори користуються в своїй творчості засобами сюжетно-ілюстративної програмності (квартет № 1 А. Філіпенка, квартет № 5 В. Костенка).

Продовжують свої пошуки українські митці і в напрямі розвитку національного стилю. У цьому відношенні показовими є ансамблі П. Глушкова, П. Сениці, О. Зноско-Боровського, в яких широко використані українські народні мелодії, поспівки, інтонації. Правда, у цих творах далеко не завжди досягається органічна єдність високого професіоналізму з творчим застосуванням особливостей народної музики. Саме високого професіоналізму бракує деяким творам. У цьому відношенні вигідно вирізняється камерна трилогія М. Тіца — один з небагатьох творів 30-х років, який виконується і тепер. Камерний цикл М. Тіца відзначається глибиною і серйозністю задуму, монументальністю і високою майстерністю, правда, він менше, ніж інші твори, пов'язаний з українським національним стилем. Деякі ж твори незаслужено забуті, як, наприклад, фортепіанний квартет М. Колесси з його яскравим національним колоритом, поетичною, глибоко змістовною музикою і майстерною викінченою формою.

В РОКИ ВЕЛИКОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ВІЙНИ (1941—1945)

Про те, що камерний інструментальний ансамбль здатний відобразити не лише сферу інтимного, а й суспільні ідеї та події, свідчить подальший розвиток цього жанру в українській музиці, зокрема у роки Великої Вітчизняної війни. В кращих тогочасних ансамблях українських композиторів з великою художньою силою були втілені образи Батьківщини, рідної природи, картини життя і мужньої боротьби радянського народу проти німецько-фашистських загарбників. Характерно, що, розробляючи патріотичну тематику, композитори широко використо-

вували в побудові тематичного матеріалу своїх інструментальних творів народнопісенний матеріал.

Показовими щодо цього є камерні ансамблі Б. Лятошинського. Звернувшись у роки Великої Вітчизняної війни знову до роботи в жанрі ансамблю, Б. Лятошинський створив ряд визначних творів. Серед них — «Український квінтет» (1942, 1945 рр.) — програмний ансамбль, безпосередньо пов'язаний з темою війни, тріо № 2, образний зміст якого співзвучний тогочасним настроям і переживанням радянських людей. У ті ж роки з'являються його квартет № 4 (1943 р.), «Сюїта на українські теми для струнного квартету» (1944 р.). Згадані твори, як про це майже завжди свідчать їх назви, грунтуються на використанні особливостей української народної пісні.

Порівняно з камерними творами Б. Лятошинського другої половини 20-х років змінилися характер і стильове спрямування нових ансамблів. Елементи суб'єктивістського самозаглиблення, нерідко надмірної ускладненості засобів вираження, що були характерними для його першого фортепіанного тріо, третього квартету та інших творів, написаних у 20-і роки, тут поступаються місцем перед глибокою, загальнодоступною образністю, перед надзвичайно майстерною, але ясною формою.

Працюючи над музикою до передач радіостанції «Тарас Шевченко», яка з берегів Волги посилала слово правди бійцям партизанського підпілля окупованої ворогом України, Б. Лятошинський у той час обробляв багато українських народних пісень. Інтерес до народної пісні відчутний і в стильовому спрямуванні його інструментальних творів, музика яких не лише використовує мелодичний матеріал фольклорних зразків, а й взагалі позначена народним характером, українськими національними рисами.

При всіх цих нових для камерної творчості митця особливостях зберігається, міцніє, набуває ще яснішої окресленості його індивідуальний композиторський стиль, окремі риси якого вже визначилися у попередні роки.

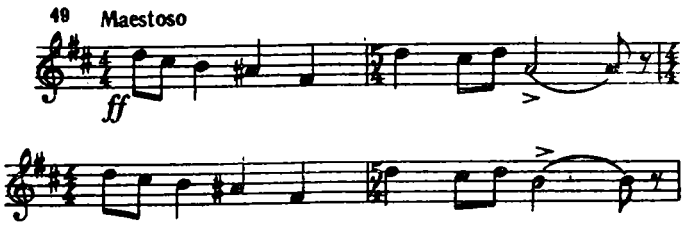
Монументальність форми, творче використання мелодій, інтонаційно-ладових та фактурних особливостей народної музики у побудові тем, схвильована піднесеність, теплота і щирість музичного вираження — риси, харак-

терні для тріо № 2 Б. Лятошинського. Вони ніби провіщають появу його найвизначнішого твору цього періоду — «Українського квінтету».

Тріо має чотири частини, серед яких вирізняються своєю глибиною епічно-драматична за своїм характером (Alla ballata) друга частина і могутній розгорнений фінал, написаний у формі теми з варіаціями.

Інші дві частини — це своєрідний невеличкий вступ (Intrada), який на високому драматичному напруженні відкриває цикл, і світла, дещо елегічна третя частина (Intermezzo), що розділяє і водночас зв'язує похмуру за настроями баладу (другу частину) з урочисто-піднесеним фіналом.

Темою велично-героїчного характеру, в основу якої покладено типову народну поспівку, починається перша частина *(49)*.



Друга частина витримана в характері романтичних балад. Це зосереджена сумна трагедійна розповідь. В кульмінаціях музика набуває великого драматизму. В цій частині дві теми. Перша з них скорботна, наспівна. Її народний характер композитор підкреслює типовими для багатьох українських багатоголосних пісень паралельними квінтами, на які роздвоюється басовий голос *(50)*.

В середній частині балади розробляється тема з першої частини. Вона лежить також і в основі заключного розділу (Poco piu mosso). На фоні монотонно повторюваної ритмо-гармонічної фігури в обох цих епізодах вона звучить тужливо, жалібно, подібно до народних голосінь.

Зосереджено-похмурим і драматично насиченим, трагедійним образам балади протиставлено світле, пасторально-елегійне за настроєм Intermezzo — третя части-

50 Andante sostenuto

p

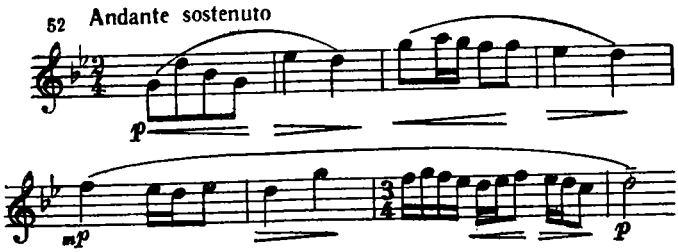
на. Її перша тема інтонаційно також нагадує народні пісні. Знову, як і в баладі, тут композитор застосовує у нижніх голосах рух паралельними квінтами *(51)*.

51 Allegretto pastorale, quasi allegro

mp cantabile

3

Багатоплановий щодо образного змісту фінал грунтується на майстерному варіюванні мелодії української народної пісні «Гей у лісі, в лісі», яка набуває то пісенно-ліричного, то блискучого, урочисто-апофеозного характеру, ніби символізуючи силу і непереможність народу *(52)*.



В цілому тріо за своїм образним змістом яскраво відтворює переживання, почуття композитора, які виникали у нього під впливом подій Великої Вітчизняної війни, героїчної, але тяжкої боротьби радянських народів проти жорстокого ворога, дум про рідну Україну, землі якої топтав тоді фашистський чобіт.

В музиці тріо багато цікавого, вражаючого, хвилюючого. Застосовуючи всю притаманну йому різноманітність ладо-гармонічних, поліфонічних, фактурно-темброві засобів до розробки глибоко хвилюючих, яскраво забарвлених національними рисами тем, Б. Лятошинський створює значне щодо ідейно-образного змісту і художньої довершеності музичне полотно.

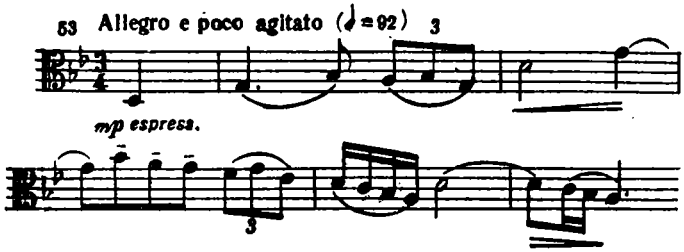
Одним з найкращих ансамблів Б. Лятошинського є його «Український квінтет» для фортепіано, двох скрипок, альта і віолончелі. Цей твір справедливо вважається одним з найвизначніших ансамблів української радянської музики. Глибина ідейно-образного задуму, яскравість і художня переконливість втілення цього задуму, монументальність форми — риси, які дали підстави багатьом музикознавцям називати цей твір камерною симфонією.

Хоч «Український квінтет» і не має сюжетної програмності, проте його образний зміст надзвичайно ясний, дохідливий, він стає зрозумілим вже при першому знайомстві з твором. Тут знайшли своє втілення настрої, переживання, думки радянських людей в роки їх героїчної боротьби проти німецько-фашистських загарбників.

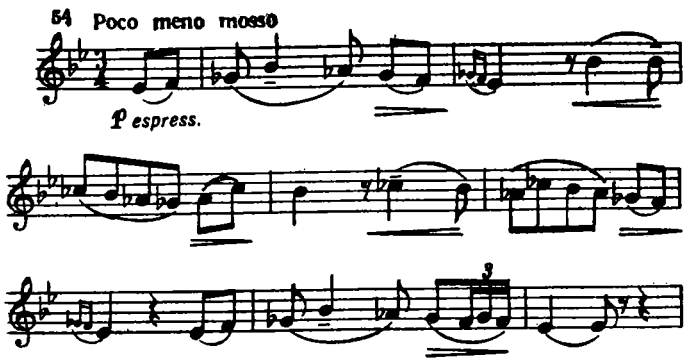
Композитор відтворює почуття, що виникли у нього далеко від рідної України, яку він змушений був залишити у страшні роки її окупації. Безумовно, такий емоціонально-образний зміст відбивав не тільки індивідуальні настрої, почуття і думки самого композитора.

Він був близький мільйонам людей, які відчували те ж саме.

Квінтет складається з чотирьох частин, тісно пов'язаних між собою одним задумом. Перша частина, сонатна за структурою і за характером розвитку образів, сповнена напруженого, схвильованого динамізму. Скорботні настрої її початку згодом переходять в насичені і пристрасні за своїм звучанням образи гнівного протесту. Головна тема першої частини цілком оригінальна, але витримана в характері українських народних пісень (*53*).

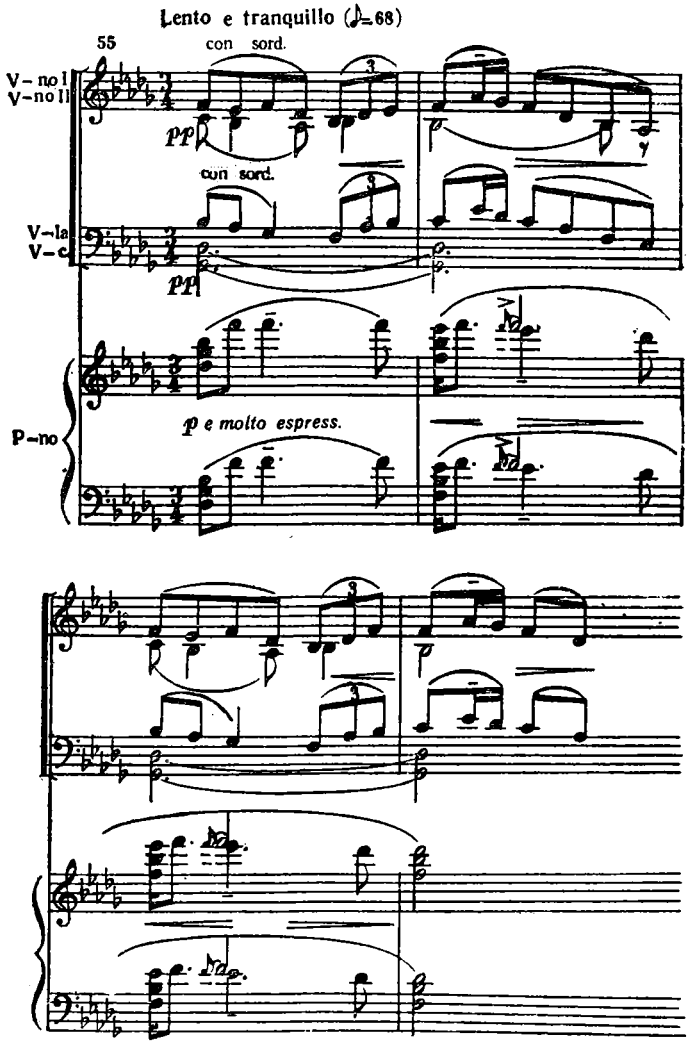


В основу побічної партії композитор поклав інтонації народної пісні «Ой коли б я була знала» (*54*).



Інтенсивно розвиваючи обидві ці теми першої частини, композитор відображає, як писав про зміст всього квінтету музикознавець І. Белза, картину «боротьби не на життя, а на смерть, боротьби, пов'язаної з втратами

і жертвами, з гарячими сльозами людського горя і гордою радістю нелегкої перемоги» [1].



[1] Ігор Белза, Б. М. Лятошинський, «Мистецтво», К., 1947, стор. 39.

У другій частині найяскравіше відтворюються глибокі переживання людини, відірваної від батьківщини, від рідної землі, від своїх братів, сестер, батьків. Ця частина, яка відіграє роль сонатно-симфонічного Andante,— глибока і скорботна. Знову, як і в першій частині, композитор звертається тут до народного мелосу (*55*). На остинатному фоні засурдинених струнних інструментів, який складають дисонантно гармонізовані поспівки народного характеру, з'являються інтонації народної пісні «Закувала зозуленька». Подаючи їх у контрастуючому до фону тембрі фортепіано, композитор наголошує в них на заплачкових зворотах. Разом з іншими виражальними засобами підкресленню скорботного настрою тут сприяє застосований композитором прийом ведення мелодії на відстані двох октав паралельними голосами.

Чудовий багатоголосний спів народного характеру в епізоді Piu mosso (Andante sostenuto) ускладнюється тим самим прийомом, що й на початку частини,— накладанням голосів на остинатний фон[1], що значно посилює емоціональність музичного образу, драматизує його.

Великою поліфонічною майстерністю позначена реприза цієї частини (Tempo I), де в одночасному звучанні поєднуються головна мелодія з щойно охарактеризованого поліфонічного епізоду Piu mosso (Andante sostenuto), яка викладена тут у фортепіано паралельними голосами на відстані двох октав, заплачкова мелодія початку частини (на інтонаціях пісні «Закувала зозуленька»), що так само, як і перша, роздвоєна октавно, і остинатний мотив з епізоду Piu mosso.

Третя частина — скерцо. За своїм характером — це зловісний, що все змітає на своєму шляху, потік, який втілює образи непереборної ворожої сили. Починається третя частина вихороподібним пасажем, який раптом зупиняється на складному, насиченому акорді (нонакорд із збільшеним тризвуком, великою септимою і збільшеною ноною — *фа — ля — мі — соль-дієз — до-дієз)*. Кіль-

---

[1] Майстерне використання тривалих остинато в одному або кількох голосах з метою емоціонального насичення образу, збільшення його експресії взагалі властиве творчій манері Б. Лятошинського.

ка разів з'являються поспівки, інтонаційно споріднені з головною темою першої частини (цифра 3) [1]. Проте вони так і не розгортаються в цільну закінчену мелодію. Кожного разу, ледве вони починають звучати, з'являються гостро ритмізовані, дисонантні за гармонією жорсткі звучання, які тут явно домінують.

В середньому розділі (Andante) з інтонацій теми, побудованої на мелодії пісні «Закувала зозуленька», яка була вже використана у другій частині, виростає нова, журлива мелодія. Цей епізод — яскраве відображення народного горя.

Фінал твору, загалом більш світлий, ніж попередні частини квінтету, втілює надію, віру в прийдешню перемогу, у звільнення рідної України від ворожої навали. Зіставляючи дві теми: першу — рішучу, енергійну і другу—наспівну, схвильовану, композитор під кінець поступово «висвітлює» їх шляхом ладової трансформації. Завершується фінал урочистим мажорним апофеозом. В ньому звучить головна тема з першої частини квінтету, яка набуває тут тріумфального характеру (див. сім тактів до цифри *15*).

Таким чином увесь цикл об'єднується одним ідейно-образним задумом, що його композитор здійснює наскрізним проведенням тем-образів народнопісенного характеру. Так, інтонації пісні «Закувала зозуленька», як ми вже зазначали, розвиваються в скорботних епізодах другої і третьої частин. Крайні розділи циклу об'єднуються також спільною темою (головною партією першої частини).

«Український квінтет» Б. Лятошинського є унікальним твором в жанрі камерного інструментального ансамблю. Композитор в ньому яскраво показав, яке велике ідейно-образне навантаження може нести народний мелос у складному сонатно-симфонічному циклі. Надаючи виразним, яскраво національним темам вільного природного розвитку, композитор майстерно застосовує все характерне для його творчої палітри багатство ладо-гармонічної мови, інструментовки, фактурної винахідливості, спрямовуючи все це на відтворення глибо-

---

[1] Тут і далі вказуються цифри партитури твору Б. Лятошинського за виданням «Украинский квинтет для фортепиано, двух скрипок, альта и виолончели, Музгиз, М.—Л., 1949».

кого ідейного змісту. Квінтет Б. Лятошинського — один з найяскравіших творів не лише в доробку митця, а й в усій українській радянській камерній музиці.

Два ансамблі Б. М. Лятошинського, написані ним також в роки Вітчизняної війни, витримані у формі і характері сюїт на народні теми — це четвертий квартет (1946 р.) та сюїта для струнного квартету (1944 р.).

Перший з цих творів являє собою цикл, що складається з образних, колоритних обробок окремих українських пісенних мелодій. Цикл починається майстерною поліфонічною розробкою відомої народної пісні «Ой вийду я на могилу». В наступній частині вже гомофонно розвиваються мелодичні звороти пісні «Ой вербо, вербо». В четвертій частині композитор використовує пісню «Зашуміла ліщинонька». По дві пісні використано в інших частинах квартету: «Ой ти, горо крем'яная» та «Ішли дівки через двір» у третій частині, «Ой піду я до млина» і «Ой попід гай, попід гай» — у фіналі. Тут композитор будує тричастинні структури.

Характерно, що використовуючи цілий ряд народних пісень, будуючи на них весь тематичний матеріал квартету, композитор не втрачає свого яскравого, оригінального стилю. Народні мелодії у його творі, вільно і природно розвиваючись, звучать, як власні теми. Цьому сприяють надзвичайно свіжі ладо-гармонічні, темброві і фактурні засоби, що їх композитор щедро тут застосовує.

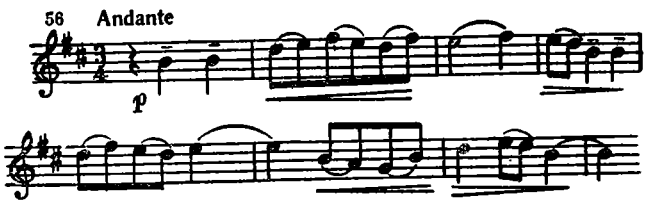
Ще лаконічнішими, мініатюрнішими є частини «Сюїти на українські теми для струнного квартету». Це чотири невеличкі блискуче інструментовані обробки народних пісень.

Обидва ці останні твори Б. Лятошинського наближаються до того першого способу використання народної пісні, про який ми говорили у розділі, присвяченому розгляду камерних ансамблів, написаних протягом першого пожовтневого десятиріччя. В них композитор безумовно виходив з образної сфери обраних для розробки пісень. Проте сміливо можна твердити, що це звернення визначного митця до народної пісні є новим етапом творчої, яскраво оригінальної інтерпретації фольклорних образів у жанрі камерного ансамблю.

Ще одна важлива тема знаходить своє відображення в українському камерному інструментальному ансамблі в роки Великої Вітчизняної війни. Саме тоді на повний голос зазвучала тема дружби між народами Радянського Союзу. Перебуваючи і працюючи в різних республіках, українські митці нерідко зверталися у своїй творчості до тематики, близької братнім народам, широко використовуючи їх багатий своєрідний фольклор. Так з'явилися «Сюїта на башкирську тему для струнного квартету» П. Козицького (1941—1942 рр.) інтермеццо для струнного квартету «В Туркменії» О. Зноско-Боровського (1942 р.), фортепіанний квінтет на теми Абая М. Скорульського (1943 р.).

Сюїта на башкирську тему для струнного квартету П. Козицького багато в чому нагадує його ж «Варіації на купальську тему», створені у 20-і роки: той самий принцип побудови сюїтного циклу з різноманітних мініатюрних образних картинок на основі варіювання однієї теми, та сама кількість частин (шість, крім викладу теми), навіть назви окремих варіацій в обох сюїтах збігаються.

Новою є тема, за основу якої композитор взяв пісню-награш народного виконавця-кураїста [1] (*56*).



Піддаючи цей пентатонічний простий наспів різноманітним варіаційним змінам, композитор створює різнохарактерні невеличкі п'єси: «Ліричну пісню», «Колискову», «Скерцо», «Ноктюрн», «Фугу», «Урочисту пісню». Як і в своєму першому ансамблі, П. Козицький тут поступово відходить від першооснови — народного наспіву в середніх частинах — і знову до нього повертається в заключній частині, але тепер вже подає його в новому

[1] Кураїст — виконавець на башкирському народному інструменті типу подовжньої флейти — кураї.

ладовому освітленні. Дещо сумний мінорний наспів набуває в результаті розвитку урочистого мажорного звучання і, як вірно зауважив один з дослідників творчості П. Козицького М. Гордійчук, нагадує українські величальні пісні. Композитор тут не лише звертає увагу на певну спільність народнопісенних зразків різних народів, а й, грунтуючись на цьому, підкреслює непорушну дружбу між ними.

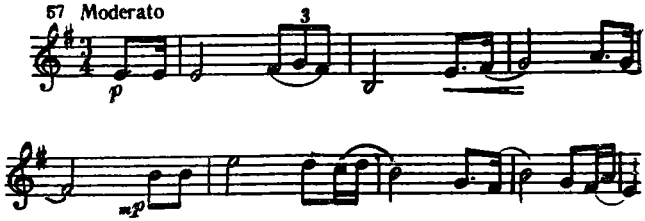
Крім варіювання, П. Козицький застосовує також і інші прийоми розвитку тематичного матеріалу. Майстерністю позначена поліфонічна п'єса «Фуга» із стретним завершенням замість репризи. У четвертій частині — «Ноктюрні» застосований прийом темброво-фактурного розцвічування теми. Тут композитор відтворює специфічний колорит звучання башкирських народних інструментів.

В основу інтермеццо для струнного квартету «В Туркменії» О. Зноско-Боровський поклав дві народні теми «Айлянамен» і «Кише-Ханим». Розвиваючи ці мелодії, композитор будує ефектну тричастинну п'єсу, в якій крайні розділи — це граціозний танець помірного темпу, середній епізод — пісня з характерною східною орнаментацією мелодії і підголосків. Засобами інструментовки підкреслюється національний колорит туркменської народної музики. Поєднання arco і pizz, застосування col legno, повторення порожніх квінт тощо — все це композитор використовує для відтворення особливостей звучання туркменських національних інструментів.

Фортепіанний квінтет № 2 М. Скорульського являє собою одночастинну поему, в якій композитор прагнув відтворити образ видатного казахського національного поета Абая Кунанбаєва.

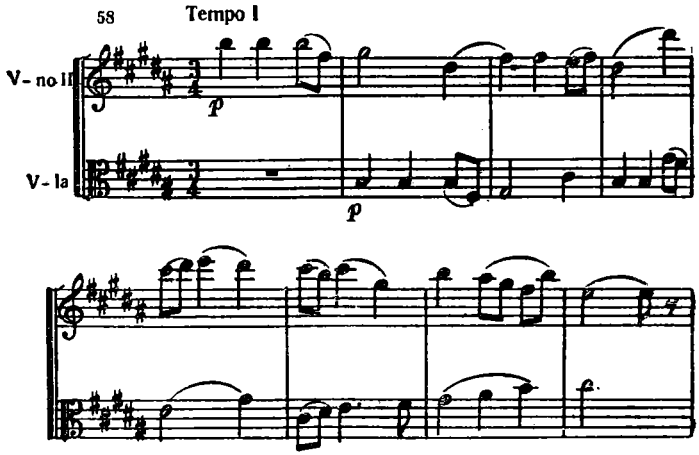
Квінтет відзначається широкою наспівністю, пристрасною схвильованістю музичних тем, в основі яких лежать казахські мелодії Абая, високою майстерністю розробки цих тем.

У поемі — дві основні теми, наспівні, забарвлені яскравим національним колоритом. Перша тема своїм рішучим, схвильованим характером ніби відтворює мужню, пристрасну натуру поета-співця казахського народу (*57*).



Засобами гармонії і темброво розцвічування (кварто-квінтові співзвуччя, четверта струна у скрипок) композитор підкреслює своєрідний колорит казахської народної інструментальної музики.

В імітаційному (ритмічний канон з точним повторенням першого такту) викладі звучить побічна тема [1] (*58*).



У квінтеті М. Скорульського не лише яскраво відтворюються особливості казахського фольклору,— в ньому широко застосовані прийоми тематичного розвитку, імітаційно-поліфонічні та різноманітні фактурно-темброві засоби інструментальної музики.

Порівняно невеликий щодо хронологічних рамок період Великої Вітчизняної війни в камерних інструментальних ансамблях українських композиторів позначе-

[1] Квінтет — витриманий у чіткій сонатній формі.

ний ще більш тісним зв'язком цього жанру з життям народу. Дві основні теми знаходять своє яскраве втілення у тогочасній українській камерній музиці: героїчна боротьба радянських людей проти лютого ворога — німецького фашизму і дружба народів нашої Батьківщини в годину важких випробувань.

Кращі свої камерно-інструментальні твори пише в той час визначний радянський композитор Б. Лятошинський, який вперше у цьому жанрі своєї творчості звертається до українського фольклору.

Тема дружби народів знаходить своє відбиття в ряді творів, тематичний матеріал яких грунтується на фольклорних мелодіях, інтонаціях та особливостях народної інструментальної музики башкирів, туркменів, казахів. Це значною мірою збагачувало інтонаційний, ладовий, гармонічний і фактурний арсенал українських митців, вносило в їх музику свіжий струмінь. Як ми переконаємося з огляду камерних ансамблів післявоєнного часу, ця тенденція знайшла своє продовження в наступні роки.

НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ (1946—1965)

Наступний етап у розвитку камерного інструментального ансамблю на Україні почався після закінчення Великої Вітчизняної війни. Тенденції наближення жанру до нового радянського життя, до масового слухача, які намітилися та бурхливо розвивалися у попередні роки, тепер не лише продовжуються, а й займають у творчій практиці провідне місце. Боротьба Комуністичної партії і всього радянського народу за відбудову та піднесення соціалістичної економіки, культури, за мир і дружбу між народами світу, за торжество комуністичних ідеалів — все це тією або іншою мірою знаходить своє відбиття у камерних жанрах. Свідченням того є образний стрій і тематика розглядуваних камерних ансамблів, що особливо виразно проявляються у програмних творах, цілий ряд яких з'являється у післявоєнні роки. Знаходить своє продовження також і третя характерна для розвитку українського камерного ансамблю в попередні роки тенденція: більшість композиторів, які після війни працюють у цьому жанрі, продовжують успішно розви-

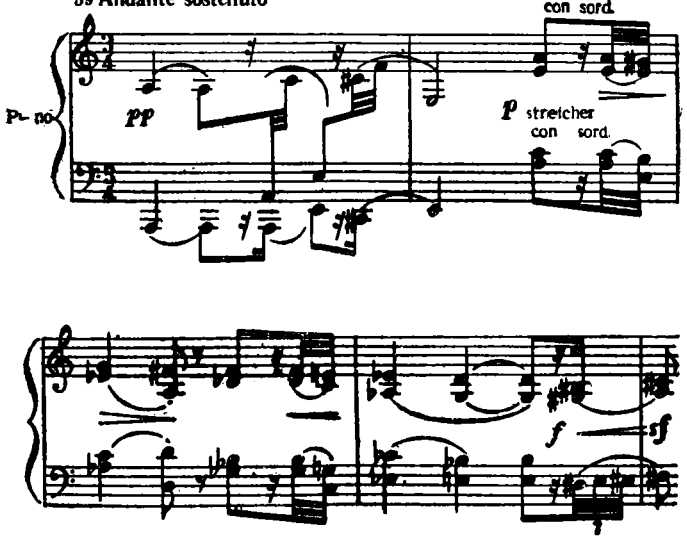
вати національний стиль. Серед особливостей розвитку інструментальної ансамблевої музики післявоєнних років найбільш показовим з точки зору зміцнення зв'язків жанру з життям народу є його ідейно-образне і тематичне спрямування.

У перші післявоєнні роки композиторів продовжують хвилювати події недавнього минулого. Героїчній боротьбі радянського народу за свободу і незалежність присвячені ансамблі Г. Таранова та А. Філіпенка.

Безсмертний подвиг Зої Космодем'янської надихнув композитора Г. Таранова на створення програмного ансамблю — «Патетичного секстету» для двох скрипок, альта, віолончелі, контрабаса і фортепіано (1945 р.).

Не маючи на меті безпосередньо відображати події, композитор у чотирьох частинах циклу в музичних образах ніби відтворює свої враження від цих подій, свої уявлення про них, свої почуття.

Трагедійна за характером музики, невелика щодо розмірів перша частина вводить слухача в основну образну сферу секстету. Її речитативний початок — це ніби схвильована розповідь про трагічну боротьбу юної партизанки (*59*).



Перша частина безпосередньо переходить у другу, де композитор відтворює образ життєрадісної дівчини-школярки, малює її благородні поривання, мрії. Тут звучить бадьора, жартівлива або ніжна, наспівна музика. Здається, ніщо не затьмарює світлих настроїв і почувань дівчини.

Драматична за образами третя частина — кульмінація циклу; в ній з великою художньою силою відтворена трагедія молодої партизанки. Загалом третя частина — це глибоко хвилюючий реквієм героїні, оспівування її мужності і незламності.

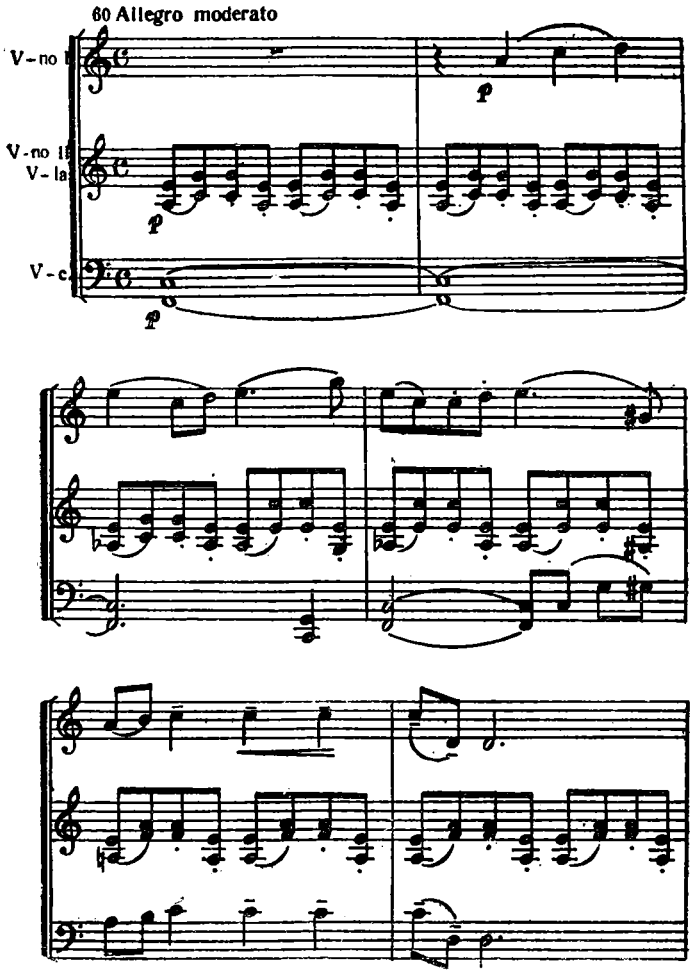
У фінальній частині, де переважають урочисті, тріумфальні маршові образи, композитор прагнув відобразити настрої, пов'язані з переможним закінченням Великої Вітчизняної війни. Таким є образний стрій «Патетичного секстету».

У музичних зарисовках, пов'язаних з життям і боротьбою партизанки, композитор виявляє велику майстерність. Нерідко складні ладо-гармонічні, поліфонічні і темброво-фактурні засоби автор спрямовує на розкриття глибоких почуттів і переживань.

З боротьбою радянських людей проти німецько-фашистських загарбників пов'язаний також і інший камерний твір Г. Таранова, завершений майже одночасно з «Патетичним секстетом». Цей твір — квартет № 2 (1945 р.) — не має певної програми, але його образний зміст досить ясний, і пов'язаність квартету з темою війни не викликає сумніву.

Задум твору виник ще до війни і частково тоді ж був здійснений. Пізніше, під впливом подій наступних років, композитор вніс у свій задум деякі зміни, поширив його. Завершив цей ансамбль Г. Таранов вже після війни.

Квартет має три частини. Світла, піднесена щодо характеру перша частина асоціюється з мирним життям, працею радянських людей у довоєнні роки. Лірична, наспівно-мелодична тема, що відкриває цю частину — один з кращих образів твору (*60*). Оригінальності, краси і виразності цій темі надає величезне ладо-гармонічне багатство. Побічна партія має веселий, жартівливий характер.



У першій частині особливо яскраво виявилася темброва, гармонічна, фактурна винахідливість автора. Майстерно композитор використовує також інструментальні і гармонічні барви для посилення виразності загалом експресивної другої частини (Andante), зміст якої, очевидно, був навіяний подіями війни. Боротьба радянського народу проти німецько-фашистських загарбни-

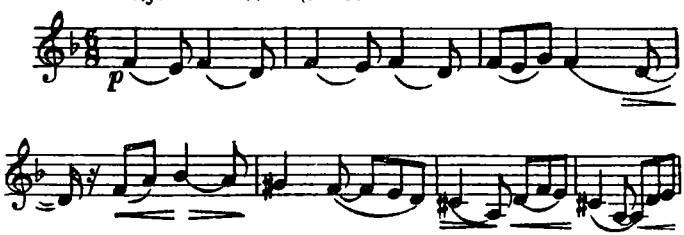
ків знайшла своє відображення також у тривожно-схвильованій музиці фіналу квартету.

Самовідданій боротьбі радянських людей в роки Вітчизняної війни присвятив один з кращих своїх творів — струнний квартет № 2 — композитор А. Філіпенко (1948 р.). У квартеті № 2, як і в першому своєму квартеті, композитор застосував принцип сюжетно-ілюстративної програмності. Але тут цей принцип застосовано послідовніше і художньо переконливіше.

Поклавши в основу своєї програми деякі події Великої Вітчизняної війни — подвиги відважних партизан з'єднання двічі Героя Радянського Союзу С. А. Ковпака [1], — композитор відображає їх засобами музичної виразності.

Драматична, сувора за характером перша частина грунтується на двох темах, перша з яких тривожна, схвильована є втіленням боротьби (*61*). Тісний інто-

61 Не дуже швидко (♩= 90)



наційний і ладовий зв'язок цієї теми з українськими народними піснями надає їй конкретного національного забарвлення. В ній, зокрема, використано характерний для багатьох українських історичних пісень і дум мінорний лад з підвищеним IV ступенем. Цей лад відіграє важливу роль у всьому квартеті. Так, у другій частині підвищений IV ступінь зустрічається в одній з тем, яка витримана в характері наспіву народної думи [2]. Тут він з'являється у поєднанні з дорійською секстою (так званий думний лад). Той самий лад композитор поклав в основу першої танцювальної теми третьої частини.

---

[1] Квартет присвячено С. А. Ковпаку.

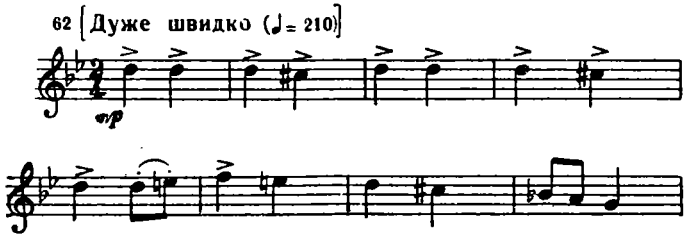
[2] Див. А. Филиппенко, Квартет № 2. Партитура, М.—Л., Музгиз, 1950, стор. 57 і 65.

Повертаючись до головної теми першої частини, вкажемо на її інтонаційну спорідненість з українськими народними піснями. Зокрема, початковий її мотив нагадує інтонацію відомої пісні «Щедрик», яку свого часу неперевершено обробив для хору М. Леонтович.

Головна тема не лише становить основний матеріал першої частини твору, а й відіграє важливу драматургічну роль лейттеми в інших розділах циклу. У другій частині вона піддається значній трансформації, коли розвивається лише її перший мотив (початковий однотакт) [1]. Музика тут водночас лірична і драматично насичена, патетично-збуджена,— вона ніби передає страждання радянських людей під гнітом німецько-фашистських загарбників на окупованій Україні. Під кінець другої частини інтонації тієї ж теми звучать ясно, урочисто, символізуючи віру в перемогу, у звільнення. Заклично звучить лейттема в кінці жанрово-танцювальної третьої частини [2], в якій автор прагнув відобразити радість зустрічі партизан з народом під час бойового рейду ковпаківців у Карпати. Органічно вплітаються звороти лейттеми і в фінал. Тут вони звучать то насторожено у маршоподібному початку частини, який відтворює похід партизанів у неймовірно тяжких умовах ворожого оточення, то урочисто, переможно, радісно в кінці твору.

Так, майстерно трансформуючи ту саму народнопісенну за характером тему, композитор здійснює свій програмний задум.

Інший тематичний матеріал квартету також тісно пов'язаний з лейттемою. Подібні до неї звороти ми почуємо, зокрема, і в танцювальних темах гуцульського характеру у третій частині (*62*).



[1] Див. вказану партитуру, стор. 61—68.
[2] Там же, стор. 110—112.

Образній конкретизації музики квартету сприяє також широке використання композитором інтонацій масових партизанських пісень. Ці інтонації проходять через увесь квартет. А в третій частині, малюючи картину партизанського побуту, композитор цитує свою пісню «Партизан Невловимий» на слова Є. Долматовського, написану в роки війни.

Аналіз твору свідчить про його справжню програмність, про конкретну, художньо переконливу, виразну спрямованість його музичних образів. Все це висунуло квартет № 2 А. Філіпенка у ряд кращих програмних українських ансамблів на сучасну тематику.

Як і в багатьох інших жанрах української радянської музики післявоєнних років значне місце у камерній творчості займає тема дружби народів. Ця тема тією або іншою мірою знайшла своє втілення в ансамблях М. Тіца — «Російський квартет» (1950 р.) та квартет «По рідній країні» (1955 р.), Д. Клебанова — фортепіанний квінтет (1954 р.), І. Шамо — струнний квартет (1954 р.) та сюїта «Дружба» для струнного квартету (1955 р.), А. Штогаренка — «Вірменські ескізи» (1960 р.).

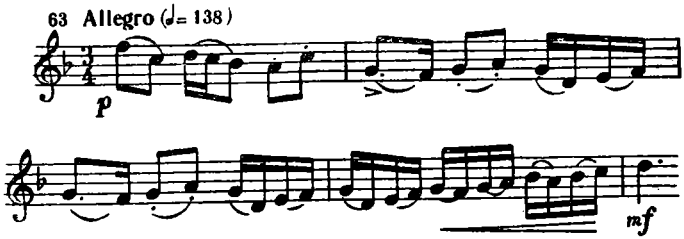
Всі ці твори, різні за своїм характером і стилем, об'єднані не лише спільною темою, а й деякими іншими рисами. Майже всі вони програмні; крім того, як тематичний матеріал у цих ансамблях композитори широко використовують пісенні і танцювальні мелодії, звороти, інтонації музики братніх народів Радянського Союзу.

Прагнення до конкретності музичних образів відчутне майже і в усіх ансамблях М. Тіца. Досягається вона різноманітними способами: циклам даються заголовки, епіграфи, використовуються мелодичні звороти народних, революційних або інших пісень. Крім того, велику роль відіграє в його творах конкретність самого образного змісту музики.

Ми вже говорили про відому трилогію М. Тіца для фортепіано, скрипки і віолончелі — «Драматичну», «Ліричну» та «Героїчну» поеми. Цими заголовками композитор визначив лише основну емоціональну сферу кожної з частин, не обмежуючи себе певними сюжетними рамками. Програмність такого типу характерна також для «Російського квартету», музика якого навіяна думками про братній народ, поетичними образами

з творчості великого сина цього народу — Максима Горького. Композитор спочатку мав намір дати трилогії підзаголовок «Після читання М. Горького» і як епіграф — кілька рядків з висловлювання письменника: «Хороша книга, немов смичок великого артиста, торкається мого серця, і воно співає, стогне від гніву і скорботи, радіє, якщо цього хоче письменник» [1]. Від цього наміру в остаточній редакції квартету М. Тіц відмовився. Але навіть і без епіграфа елементи програмності відчутні вже у самій назві «Російський квартет» і ще більше — в конкретних, яскравих, національно забарвлених музичних образах.

Починається квартет невеличким спокійним задумливим вступом, який приводить до життєрадісної російської за характером танцювальної теми *(63)*.



Дуже подібна до цієї мелодії побічна тема (спільний ритм та інтонації перших тактів), але остання відзначається більшою наспівністю, іншим ладовим забарвленням (мінор замість мажору головної теми). Пізніше, після природного, цікавого розвитку ще більше виявляється спорідненість обох тем. В репризі вони звучать в характерному для російської народної пісні зіставленні мажору і паралельного мінору (фа мажор і ре мінор).

Загалом в першій частині переважають світлі життєрадісні настрої.

Задумливо-зосереджені ліричні образи композитор відтворює у другій, повільній частині квартету, яка також забарвлена російським національним колоритом. Частина ця відзначається красою, теплотою, глибиною

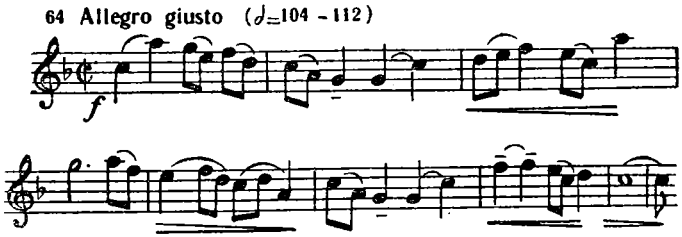
---

[1] Див. Зб. «Українська радянська музика», в. 2, «Советский композитор», К., 1962, стор. 66—67.

і серйозністю музики. Стримана, спокійна музична оповідь місцями стає схвильовано-драматичною.

Третя частина квартету — скерцо — життєрадісна, весела за характером. Танцювальний перший образ витриманий у дусі народних мелодій та деяких тем симфонічних скерцо російських композиторів (О. Глазунова, В. Калінникова та ін.).

Тематичний матеріал фіналу квартету також витриманий в російському характері. Тут композитор звертається до мелодії народної пісні «Что ж вы, хлопцы, приуныли», вносячи до неї деякі інтонаційні та метроритмічні зміни (*64*).



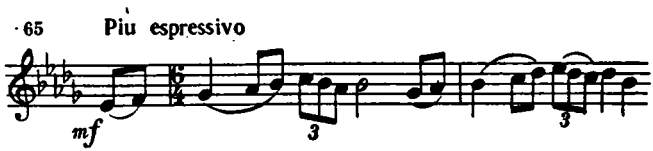
Завзятий характер цієї теми накладає відбиток на весь фінал. В тому ж характері могутнього розспіву витримана і друга тема, яка поряд з першою широко розвивається у фіналі. Її інтонації стають зерном також для урочистого закінчення твору.

«Російський квартет» є одним з кращих ансамблів М. Д. Тіца. Простота мови, образність і дохідливість музичного викладу сприяли значній його популярності.

Велике піднесення в галузі камерно-інструментальної творчості українських композиторів викликали деякі важливі події в житті країни. Так, ряд ансамблів було написано до 300-річчя возз'єднання України з Росією, яке відзначалося у 1954 році. Ця тема знайшла своє відбиття у програмному фортепіанному квартеті М. Тіца «По рідній країні», у фортепіанному квінтеті Д. Клебанова та в сюїті для струнного квартету І. Шамо.

Програмність задуму фортепіанного квартету М. Тіца підкреслюється не лише назвою всього циклу («По рідній країні»), а й конкретними заголовками кожної з трьох його частин: «Ранок», «На колгосп-

них полях», «На будові». Конкретизації музичних образів сприяють використані тут композитором мелодії народних пісень: української — «Ой весною рано» (перша частина), білоруської — «Хороши вы, зори чистые» (друга частина). Національним колоритом позначені не лише теми, які грунтуються на мелодичному матеріалі згаданих пісень, а й взагалі весь твір. Українські за характером теми органічно «уживаються» з російськими і білоруськими, символізуючи непорушну дружбу трьох братніх народів. Так, у першій частині після наспівної, ліричної української мелодії звучить велична, дещо сувора російська тема, яка нагадує билинний наспів (*65*).



Енергійній першій частині протиставлене веселе скерцо (друга частина), в якому відображена колоритна картина колгоспного дозвілля. У третій частині («На будові») після дещо суворого, мужнього вступу знову звучить мелодія, яка за своїм характером нагадує російську народну пісню.

Квартет «По рідній країні», як і «Російський квартет», позначений високою професіональною майстерністю щодо втілення сучасної теми. Його образи змістовні, цікаві, дохідливі.

У фортепіанному квінтеті Д. Клебанова звучать урочисті, радісні, святкові теми. Цей твір також грунтується на інтонаціях українських і російських народних пісень. Так, після величного, урочистого вступу і стрімкої, рішучої головної теми звучить народна за своїм колоритом побічна тема, що нагадує російську пісню «Слава».

Українські інтонації звучать в широкому задумливому розспіві віолончелі у другій частині *(66)*.

Дуже цікаве веселе скерцо (третя частина), в якому композитор майстерно розвиває короткий тематичний мотив. Закінчується твір пишно і урочисто.

У післявоєнні роки в жанрі камерного інструментального ансамблю починає працювати І. Шамо. З'являється кілька творів, які свідчать про значний інтерес композитора до цього жанру, про його прагнення глибоко оволодіти специфікою камерного ансамблю. В кінці 40-х років він пише фортепіанне тріо, яке було ще нерівним щодо стилю, але вже відзначалося свіжістю барв, майстерністю розвитку окремих українських і російських поспівок. Соната для скрипки І. Шамо була новим етапом у творчому зростанні композитора. В своїй сюїті для струнного квартету, написаній до 300-річчя возз'єднання України з Росією, композитор продовжує розвивати і зіставляти російські та українські мелодії, розробляючи тему віковічної дружби двох народів-братів [1].

Великою популярністю серед виконавців і слухачів користується сюїта для струнного квартету І. Шамо — шість мініатюр з циклу «Дружба народів» (1955 р.).

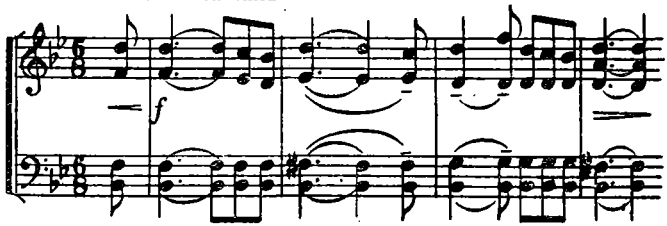
Сформульована у загальній назві цього твору головна ідея здійснюється шляхом показу ряду поетичних музичних зарисовок побуту різних народів Радянського Союзу. Поряд із задушевною «Українською піснею», яка відкриває цикл, тут звучать жартівлива «Естонська полька», лірична імпровізаційна пісня «Вірменська», радісний, темпераментний грузинський танець «Лекурі», в якому відтворюються наспіви народних музичних інструментів чонгурі і зурни, граціозний азербайджанський танець «Овшари». Завершує сюїту веселий запальний молдавський «Жок». Всі ці мініатюри-картини яскраво відтворюють характерні риси мистецтва різних народів. Разом з тим тут немає стилізації. Композитор, малюючи різноманітні картини народного побуту, підходить до особливостей фольклору творчо, виявляє велику винахідливість і майстерність у використанні засобів квартетного письма.

[1] Сюїта має чотири частини з певними програмними або напівпрограмними назвами («Заспів», «Скерцо», «Імпровізація», «Фінал-танцювальна»).

Інший тип програмності у висвітленні тієї ж теми застосовує в своєму струнному квартеті «Вірменські ескізи» А. Штогаренко (1960 р.). Свій задум композитор конкретизує не тільки загальною назвою циклу та заголовками окремих його частин, а й епіграфами, взятими з творів видатного вірменського поета А. Ісаакяна.

Найбільш вдалими, на нашу думку, є крайні частини твору. Відзначимо в них дві основні теми. Світлою, урочистою, величною темою починається перша частина — «Ода Вірменії» (*67*). Ця, головна у першій час-

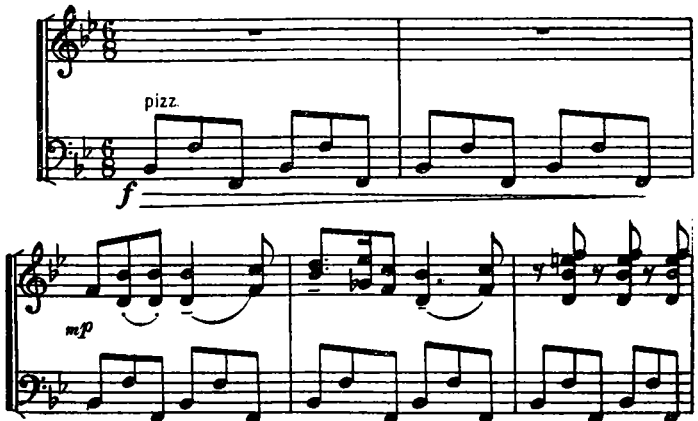
67 Moderato e cantando



тині, тема відіграє роль сполучної ланки. Вона об'єднує крайні частини циклу. Її окремі інтонації з'являються також у другій частині — «Скерцо».

В основу другої теми, яка є головною у фіналі («Пісня щастя»), композитор поклав мелодію відомої жартівливої вірменської пісні «Шогер джан» («Люба Шогер») (*68*).

68 Allegro non troppo



Світлі, урочисто-піднесені або веселі, життєрадісні настрої, які відтворюються цими двома темами першої і фінальної частин, відтіняються ніжними, наспівно-ліричними образами. Це пісенні ліричні теми, витримані в характері вірменських народних мелодій.

Подібна ж інтонаційно-ладова конкретизація характерна і для інших частин квартету: для «Скерцо», яке відображає народну танцювальну сценку і для «Драматичного етюда», в якому композитор відтворює тяжке минуле Вірменії, що через нього багато її синів змушені були залишати батьківщину, шукаючи кращої долі.

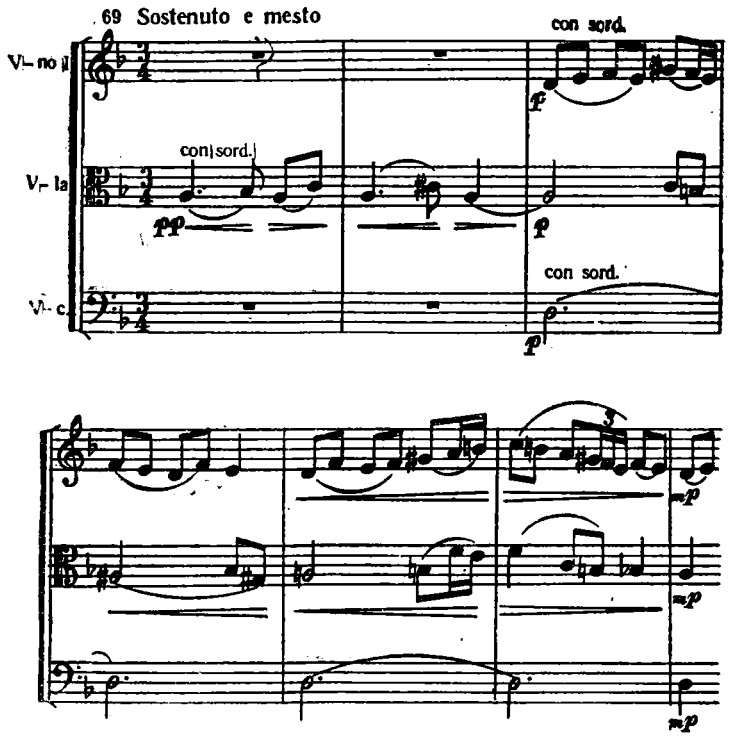
Хтів би сном невидимим стати,
Щоб зустрітись нам, матінко-джан,

мріяв поет А. Ісаакян в роки еміграції. Слід зауважити, що думки, почуття, переживання поета, його мрії про повернення на батьківщину були близькими до мотивів багатьох українських дум, невільницьких плачів. Ось чому, відтворюючи цей зміст, композитор вважав можливим залишитися у своїй улюбленій інтонаційно-ладовій сфері, що йде саме від дум (дорійський лад з підвищеним IV ступенем). Разом з тим ця сфера (особливо ладова), хоч і менш характерна, проте не чужа і для вірменської народної музики (*69*).

Отже, з метою якнайконкретніше передати свої думки про братню республіку, про її народ, історичне минуле, природу тощо, свої враження від перебування в цій країні, композитор звертається до деяких особливостей національної вірменської музики. Проте, використовуючи інтонаційні, ладові та інші особливості вірменської народної музики, А. Штогаренко і в цьому творі залишається українським митцем. Вірменський національний колорит автор подає крізь призму власного індивідуального стилю, забарвленого рисами української музики навіть тоді, коли він безпосередньо звертається до вірменського фольклору.

Серед програмних ансамблів, написаних останніми роками і показаних в концертах III Пленуму правління Спілки композиторів України (березень 1965 року), можна згадати квартет «Вірменські акварелі» Н. Юхновської. Цей твір також присвячений темі дружби народів. Він перегукується з розглянутим ансамблем А. Штогаренка. В ньому, розробляючи кілька

вірменських народних мелодій, автор створює ряд програмних музичних картинок.

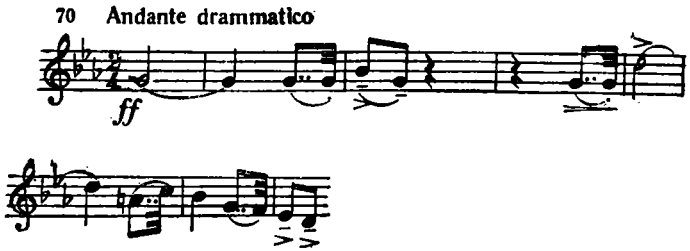


Святкування 50-річчя першої російської революції надихнуло М. Тіца на створення ще одного програмного ансамблю — другого квартету (1956 р.) під назвою «Про 1905-й рік».

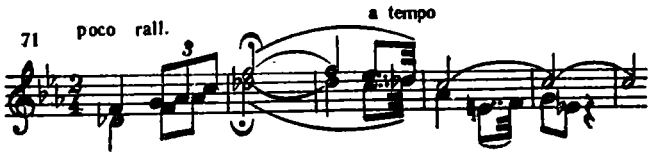
В чотирьох частинах твору знайшли своє відбиття думки композитора про революційні події минулого. Значну роль у конкретизації ідейно-образного змісту музики відіграють тут поспівки і звороти відомих революційних пісень «Дубинушка», «Вы жертвою пали», «По пыльной дороге», «Вічний революціонер», «По фабрикам душным» («Народный марш»), «Марсельєза» та інших. Використовуючи інтонації цих тісно пов'язаних з героїчним минулим нашої країни пісень, М. Тіц ство-

рює різноманітні конкретні музичні образи: драматично насичені, епічні, жанрово-побутові, траурно-героїчні.

Найбільш розвинена щодо форми, драматично насичена перша частина починається вступом, у якому звучать інтонації «Народного маршу» (*70*).



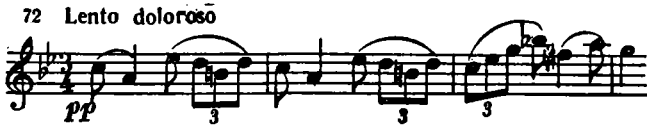
Героїчному початку тут же, у вступі протиставляється лірико-оповідна тема, побудована на мелодичних зворотах революційної пісні «По пыльной дороге» (*71*).



Основний розділ першої частини, написаної у формі сонатного алегро, відтворює картину напруженої боротьби. В ній засобами музичної виразності автор ніби розповідає про героїчні події минулого.

У другій частині — два образи: перша тема, наспівна, задумлива, побудована на інтонаціях двох українських радянських народних пісень («Звістка пролунала» та «Зійшло сонце осіннеє»), і друга — легка, граціозна за характером (розділ Veloce).

Світлі жанрові сцени, які відтворюються у другій частині, контрастно відтіняють першу, драматично насичену, і одну з кращих у циклі наступну, третю частину — свого роду героїчний реквієм. В третій частині композитор ніби воскрешає сторінки трагічних подій 9-го січня. В емоціонально насиченій, виразній основній темі третьої частини вчуваються звороти народних голосінь (*72*). Подекуди у музичній тканині з'являються мелодичні звороти відомої революційної пісні «Варшав'янка».



Фінал квартету відзначається вольовим, мужнім характером. Напружена, динамічна тема, що символізує боротьбу, відтіняється тут ліричною, російською за своїм характером мелодією. Крім того, у заключній частині з'являються поспівки революційних пісень, що звучали вже у попередніх частинах.

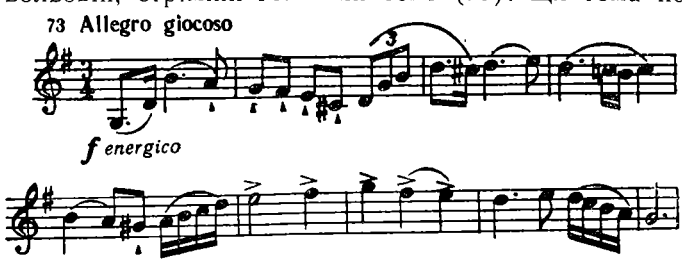
Так, застосовуючи різноманітні засоби — від загальної програмної назви до конкретизованих як за своїм емоціональним характером, так і за інтонаційним строєм музичних образів, М. Тіц художньо переконливо розробляв важливу героїко-революційну тему в жанрі камерного ансамблю.

Розглянемо ще один, написаний у 1962 році програмний ансамбль, присвячений радянській темі, в якому, зокрема, знайшли своє відбиття настрої і почуття нашої молоді.

Йдеться про «Молодіжне тріо» для скрипки, віолончелі й фортепіано А. Штогаренка.

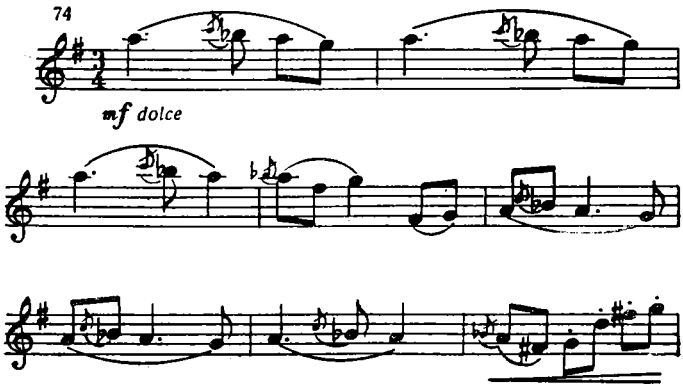
Програмність виявляється як у назві твору, так і в його основних образах — героїчних, енергійних, стрімких (перша частина), ліричних, схвильованих і навіть драматичних (перша і друга частини), світлих, життєрадісних, танцювальних (фінал).

У першій частині композитор втілює три образні сфери. Перша з них — героїка — найяскравіше відбита у вольовій, стрімкій головній темі (*73*). Ця тема кож-

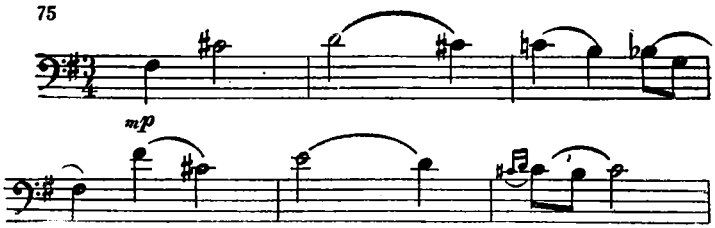


ного разу з'являється в унісонному звучанні. Інколи вона тонально зміщується, проводиться у зворотному видозміненому русі (цифра 14 Allegro vivo), але скрізь зберігається її мужній, могутньо-героїчний характер.

Ліричні образи, як це характерно для багатьох творів композитора, безпосередньо пов'язані з героїчним началом. Згадана перша тема безпосередньо зіставляється з ними *(74)*.



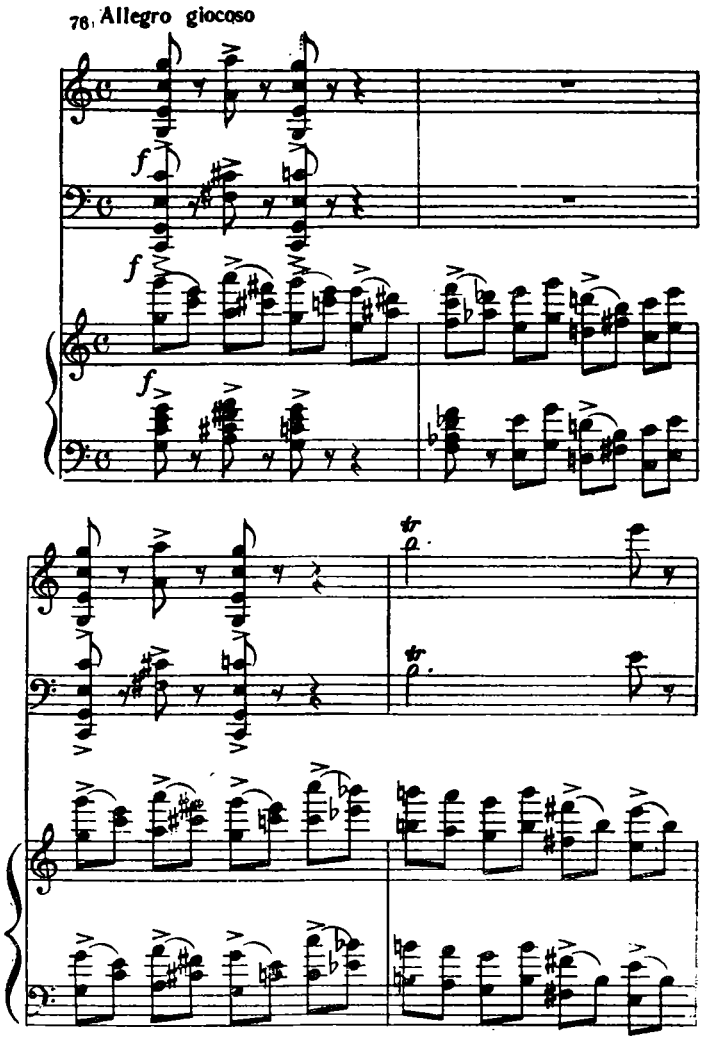
Ще одне інтонаційно-образне утворення першої частини — побічна партія — грунтується на народнопісенних зворотах *(75)*.



З ліричних народнопісенних поспівок виростає також цікавий у ладо-гармонічному відношенні епізод con dramatico, який відіграє важливу роль в утворенні музичної форми першої частини (він завершує як експозицію, так і репризу частини).

Лірико-епічним роздумом на характерних українських народнопісенних інтонаціях починається друга частина циклу. В середньому епізоді композитор тут використовує мелодію справжньої української народної пісні «Посіяла огірочки», яку він цікаво розвиває. Спочатку інтонації цієї пісні звучать у невеликому каноні, де вони позначені мінорним ладовим нахилом, і лише після цього її мелодія з'являється у своєму природному вигляді.

Фінальна частина — це блискуча святкова музична картина, в якій основний емоціональний тон задає енергійна весела перша тема (*76*).



З'являються у фіналі також і теми з першої частини. Це, зокрема, деякі ліричні поспівки. На інтонаціях го-

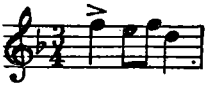
ловної теми з першої частини композитор будує коду (Maestoso con fuoco). Цим автор підкреслює єдність всього циклу.

«Молодіжне тріо» А. Штогаренка — один з кращих камерних ансамблів української музики, написаних за останні роки. Яскравість тем, їх образність, національна визначеність, колоритність, блискучий, цікавий розвиток із застосуванням характерних для А. Штогаренка свіжих ладо-гармонічних, поліфонічних, фактурних і тембрових засобів, глибоке знання композитором специфіки камерного ансамблю — все це знайшло своє відбиття в «Молодіжному тріо», як і у «Вірменських ескізах».

Ряд своїх камерних інструментальних ансамблів українські митці присвятили пам'яті видатних культурних діячів. Це здебільшого програмні твори.

До 25-річчя з дня смерті видатного українського композитора-класика М. Д. Леонтовича (1946 р.) Д. Клебанов написав свій четвертий квартет. У цьому творі композитор намагається засобами інструментального ансамблю відтворити деякі яскраві особливості стилю М. Д. Леонтовича. В основу чотирьох частин покладено ряд характерних поспівок з українських народних пісень, записаних і оброблених свого часу М. Леонтовичем. Так, у колоритній, жартівливо-фантастичній першій частині квартету розвивається однотактовий мотив «Щедрика» (77). Майстерно видозмінюючи цю не-

77 Allegro moderato



величку тему, композитор будує на ній цілу музичну п'єсу, яка захоплює своїм стрімким рухом, легким віртуозним штрихом, прозорою фактурою, колоритними гармонічними барвами.

Задумливий, журливий настрій відтворюється у другій частині, де використовується мелодія народної пісні «Козака несуть».

На ефектному, майстерному розвитку невеличкого мотиву відомої пісні «Дударик» композитор будує третю частину, в якій передає життєрадісні, веселі настрої і почуття.

В блискучому танцювальному фіналі твору розвивається мотив пісні «Журавель».

Хоч загалом квартет дуже схожий на сюїту, проте кожна з його частин нагадує відповідні частини сонатно-симфонічного циклу: перша — Allegro, друга — Andante, третя — скерцо, четверта — фінал. Отже, тут ми маємо, по суті, справу з перехідною формою від простої сюїтної обробки народних пісень до сонатного циклу з використанням фольклорного матеріалу для побудови основних тем. Четвертий квартет Д. Клебанова можна вважати не лише перехідною, а й синтетичною формою, яка останнім часом набула в українській музиці цілком самостійного значення. Так, всі камерні ансамблі А. Штогаренка, як і майже всі його симфонічні твори, органічно поєднують у собі риси сонатного і сюїтного циклів. Таким є його квартет «Вірменські ескізи», «Молодіжне тріо», а також симфонічні твори — «Партизанські картини», сюїти «Пам'яті Лесі Українки», «Чотири казки» та інші.

Можливо, причиною подібного синтезування особливостей різних форм було те, що, звертаючись до фольклорних мелодій, композитори тим самим наближали свої твори до жанру сюїти, яка вже на початку свого історичного розвитку була тісно пов'язана з народною танцювальною музикою (згадаймо старовинну французьку сюїту). До речі, в процесі розвитку камерного ансамблю сюїтний і сонатний цикли в цьому жанрі завжди розвивалися паралельно, впливали один на інший, породжуючи різноманітні проміжні форми.

Серед творів, присвячених видатним культурним діячам минулого, слід згадати фортепіанний квінтет львівського композитора Т. Маєрського (1953 р.). Цей драматичний за своїм характером, глибоко емоціональний твір автор присвятив пам'яті відомого польського композитора М. Карловича. Піддаючи основну тему численним варіаційним і тематичним перетворенням (квінтет витриманий у формі вільних варіацій на оригінальну тему, що інтонаційно нагадує польські народні пісні), Т. Маєрський виявляє її величезну образну місткість, створює різні за характером епізоди: то пристрасні, сповнені драматизму, як, наприклад, третя варіація, що за силою виразності, змістом і прийомами розвитку нагадує бахівські пассіони, то ви-

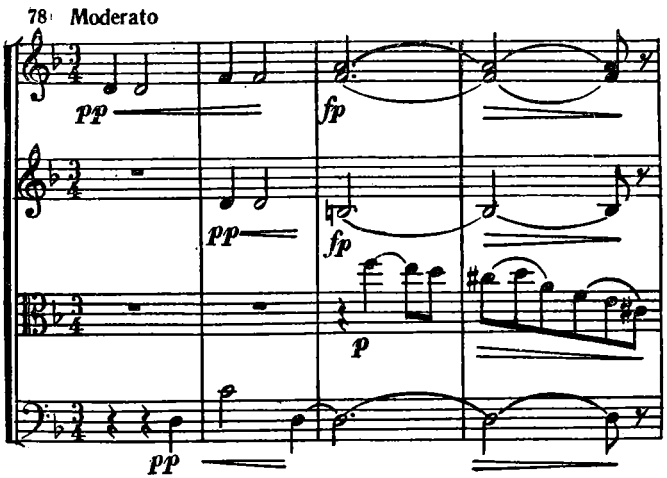
шукано граціозні з блискучим перетворенням особливостей польської побутової, як салонної, так і народної, танцювальної музики.

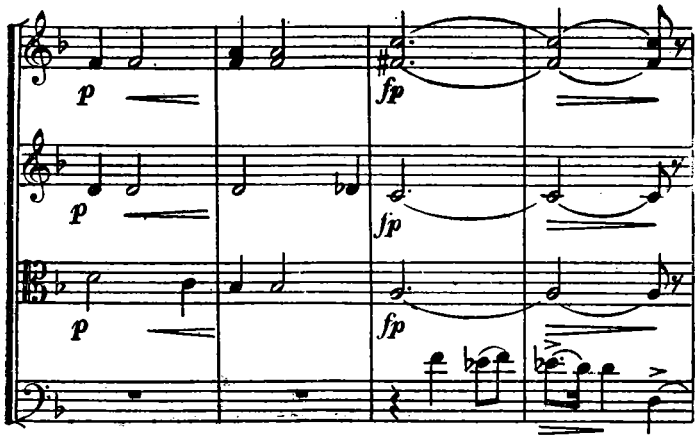
Весь цикл композитор об'єднує не лише за допомогою наскрізного розвитку однієї й тієї ж теми, а й шляхом кількаразового повторення невеличкого (восьмитактового) вступного епізоду, який не лише відкриває твір, а й звучить в середині його і, нарешті, завершує квінтет, утворюючи своєрідну арку, перекинуту від початку до середини циклу і потім — до його кінця.

На III Пленумі правління Спілки композиторів України пролунав ще один цікавий камерний твір — другий квартет В. Рождественського («Пам'яті Т. Г. Шевченка»).

Композитор поставив собі за мету засобами музики відтворити деякі епізоди з життя великого українського поета, його переживання й думки, образи його художніх творів. Свій творчий задум В. Рождественський конкретизує програмними назвами кожної з частин квартету.

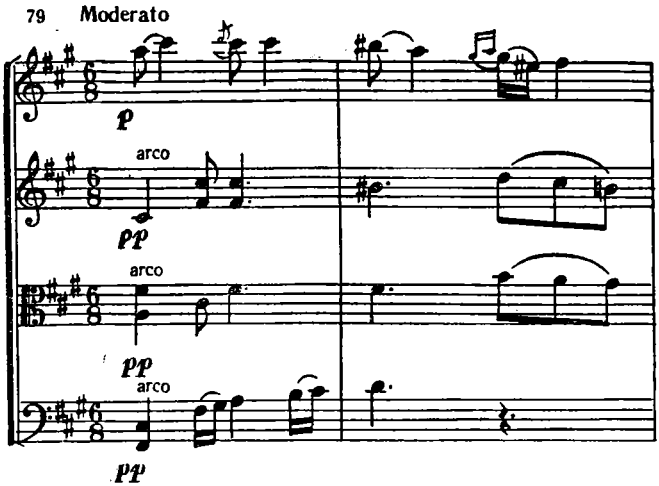
«Думи мої, думи» — таку назву має перша частина циклу, що становить драматургічний центр твору. Важливу роль тут відіграють інтонації відомої народної пісні на ці слова поета. Звороти цієї пісні звучать у невеликому вступі (*78*), а також кілька разів в основному роз-



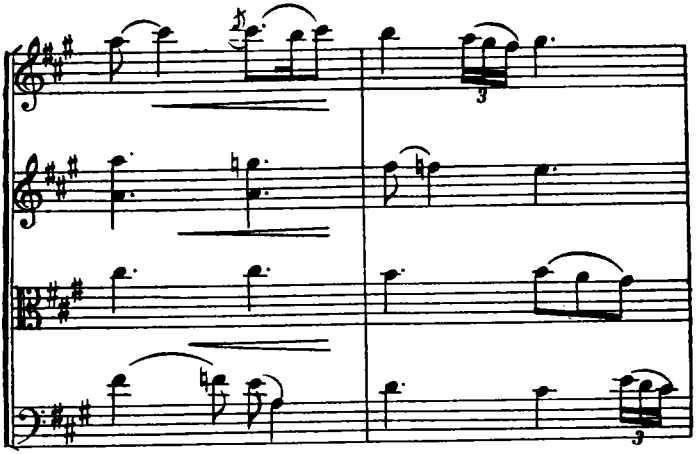


ділі частини. Вони завершують побічну партію в експозиції і репризі [1].

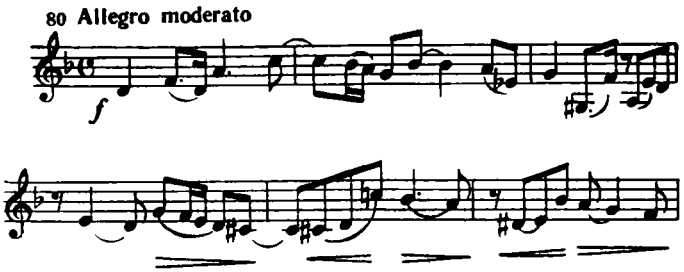
Близькою до них щодо ритму і загального характеру виявляється також і побічна тема, мелодія якої нагадує ліричні народні пісні (*79*).



[1] Перша частина витримана в структурі сонатного Allegro з дзеркальною репризою, в якій обидві теми (головна і побічна) не зазнають властивої цій формі тональної транспозиції, а залишаються в тих самих тональностях, в яких звучали на початку твору (ре мінор і фа-дієз мінор).



Цілком інший образний зміст — у головній темі, що відзначається схвильованістю, вольовим, напруженим характером. Ця тема енергійно розвивається в експозиції та розробці і становить провідний образ, який протиставляється сумним, скорботним, наспівним темам вступу і побічної партії. Унісонний зліт голосів за ступенями малого септакорда з мінорним тризвуком, пунктирні ритми, що місцями чітко окреслюють рух мелодії, всі ці засоби надають темі вольової наснаженості, енергії, рухливості (*80*).

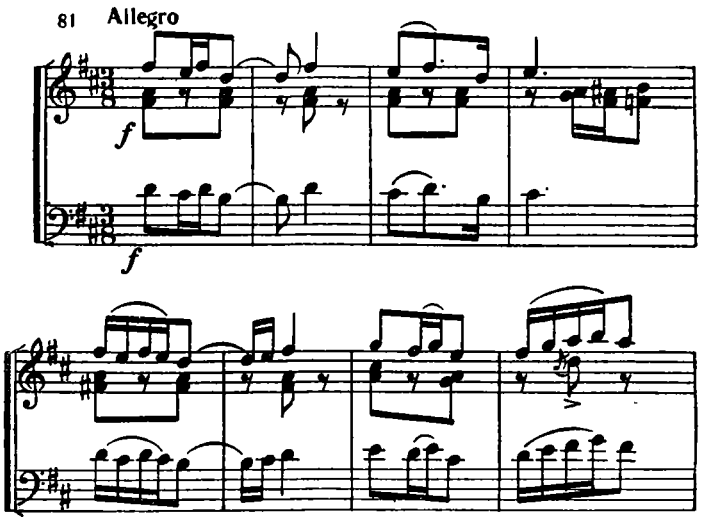


В наступних двох порівняно невеликих музичних картинах розвиваються і поглиблюються настрої, почуття, думки, намічені у вступній і побічній темах першої частини. Так, у другій частині квартету — «Заслання» — композитор засобами яскравих темброво-фактурних і

гармонічних барв передає атмосферу тяжких для поета років перебування у далекому Казахстані, у солдатській неволі. Третя частина відтворює думи поета про Україну. Названа вона «Краю рідний».

Фінал квартету — «На оновленій землі» — своїми світлими, радісними настроями переносить слухача від спогадів про минуле, про тяжку долю великого поета у наше сьогодні, яке провіщав Т. Шевченко, про яке він мріяв, за яке боровся і яке здійснилося після Жовтневої революції.

Танцювальний характер основної теми *(81)* відтіняється двома темами з попередніх частин (побічною — з першої та ліричною — з третьої частин), які тут звучать в мажорних ладах, а не в мінорних, як у попередніх частинах.



Витримана головним чином в лірико-драматичному та в лірико-епічному планах, музика квартету загалом відповідає програмним заголовкам і відзначається щирістю, теплотою.

Поряд з охарактеризованими ансамблями у післявоєнному доробку українських композиторів значне місце займають і непрограмні твори. Такі ансамблі пишуть П. Сениця, П. Глушков, М. Скорульський, Д. Клебанов,

О. Жук, М. Гозенпуд, Т. Сидоренко-Малюкова, С. Орфеєв, С. Людкевич та багато інших композиторів. В жанрі камерного ансамблю починають працювати молоді композитори В. Полевой, М. Скорик, В. Губаренко та інші.

Всі ці ансамблі різні як за стилем, творчою манерою їх авторів, так і за рівнем майстерності. Проте і в них виявилися ті ж самі загальні тенденції, які були характерні для програмних творів цього жанру, написаних у післявоєнні роки.

Провідне місце і тут займає народнопісенна тематика. Серед ансамблів, автори яких широко звертаються до фольклорного матеріалу, можна назвати квартет № 7, тріо № 3 і тріо № 4 П. Глушкова, квартет № 6 і тріо П. Сениці. Правда, ні П. Глушков, ні П. Сениця не йдуть далі тих досягнень, яких вони домоглися вже в цьому жанрі в попередні роки. Згадані ансамблі позначені певним штампом у підході до відтворення національної тематики, у засобах і прийомах розвитку фольклорного за інтонаціями і характером тематичного матеріалу.

Більш вдалим є написаний в останні роки другий квартет О. Жука. Майже весь тематичний матеріал цього твору інтонаційно, ладово і ритмічно пов'язаний з українською народною музикою. Проте автор ніде не використовує певних, конкретних народних мелодій. Він творить свої оригінальні теми на основі розвитку лише окремих типових народнопісенних зворотів, застосовує деякі властиві музичному фольклору прийоми. Так, у третій частині композитор вдало користується тими речитативними формами музичного вислову, які широко застосовувалися кобзарями в думах. Другий квартет О. Жука відзначається щирістю і простотою. Разом з тим він позначений цікавими ладо-гармонічними звучаннями, насиченістю і розробленістю інструментальної фактури.

У розробці українських народнопісенних інтонацій у камерному жанрі пробують свої сили також композитори молодшої генерації— В. Кирейко і Т. Сидоренко-Малюкова. В. Кирейко пише два квартети і фантазію та фугу для струнного квартету. Серед них вирізняється своєю щирістю та національною характерністю фантазія та фуга, де автор використав окремі інтонації, поспівки фольклорного похо-

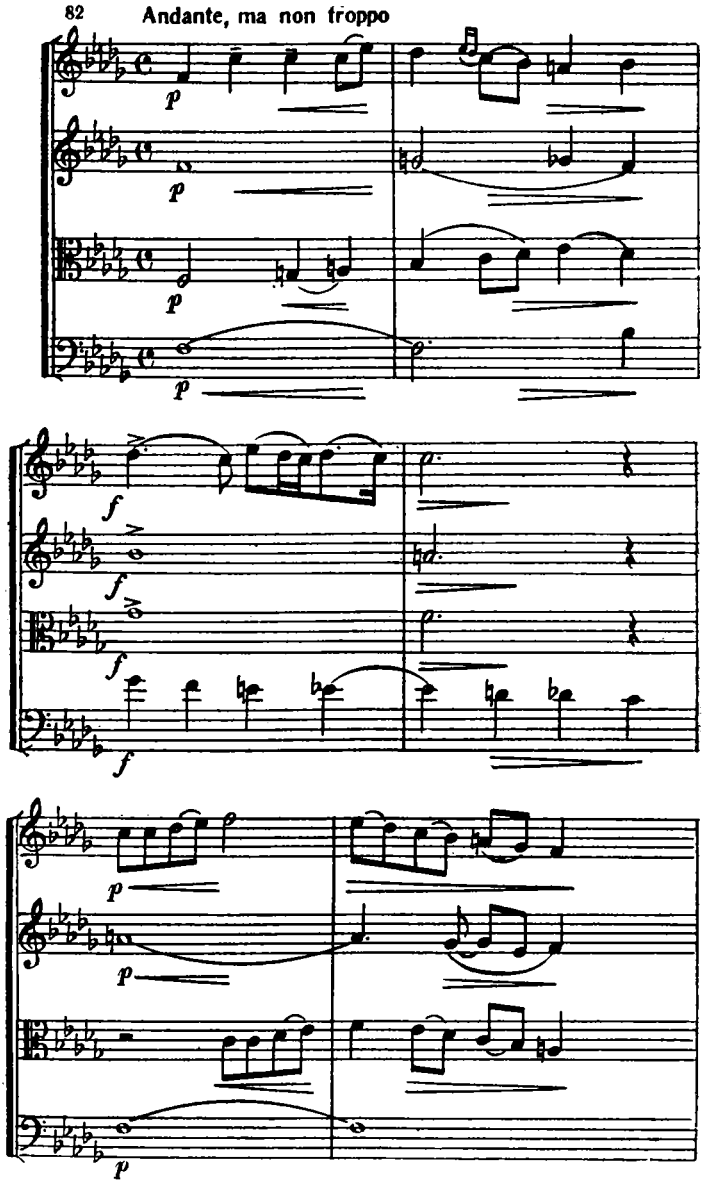
дження (фантазія), а також мелодію справжньої народної пісні «Вітер віє горою» як тему для чотириголосної фуги. У фортепіанному тріо Т. Сидоренко-Малюкової поряд з інтонаціями і поспівками українського музичного фольклору відчутні типові звороти російських пісень.

Кілька творів у жанрі непрограмного ансамблю пов'язані з тією загальною тенденцією розширення інтонаційної сфери за рахунок використання фольклорного матеріалу братніх народів, яка проявилася вже в деяких творах 30-х років (камерна трилогія М. Тіца, квартет № 1 А. Філіпенка і пізніше — в період Великої Вітчизняної війни — квінтет № 2 М. Скорульського, інтермеццо «В Туркменії» О. Зноско-Боровського, варіації на башкирську тему П. Козицького), а також у програмних ансамблях післявоєнного часу (твори А. Штогаренка, І. Шамо, М. Тіца, Т. Маєрського). Серед непрограмних ансамблів, в яких використані мелодії і поспівки народів нашої країни, слід відзначити квартет С. Орфеєва (1947 р.) і тріо С. Людкевича (1950 р.).

У першому з них знайшли своє творче втілення яскраві колоритні мелодії молдавських народних пісень і танців. У другій частині, що має назву «Скерцо», використана мелодія «Булгарески», в ліричній третій частині (Andante ma non troppo) звучать зворушливо-ніжні, колоритні щодо ладового забарвлення протяжні народні мелодії *(82)*. Нарешті, у фіналі композитор звертається до танцювальних наспівів. Певною мірою нейтральною щодо національного забарвлення є перша частина, де в чому більш суб'єктивна, ніж інші.

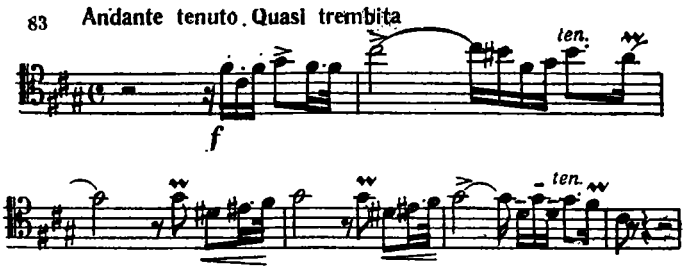
Тріо С. Людкевича — один з кращих його камерних творів — було задумане і частково написане у 1921 році. Пізніше, у 1950 році, композитор переробляє наново перші дві частини і пише фінал. Отже, за часом свого остаточного завершення цей твір відноситься до післявоєнного періоду.

Тріо відзначається схвильованістю, теплотою. За характером письма та щодо вираження і стильового спрямування цей ансамбль ніби продовжує лінію російських класиків, зокрема П. І. Чайковського. Тут відчувається вплив української народної музики. Так, напружену, динамічну першу частину відкриває закличний

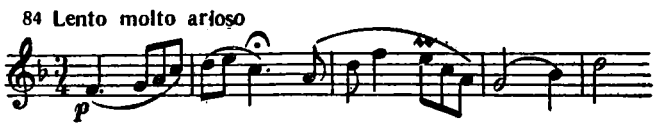

82
Andante, ma non troppo
p
p
p
p
f
f
f
f
p
p
p

трембітний награш *(83)*. Цей колоритний народний наспів звучатиме кілька разів протягом першої частини.

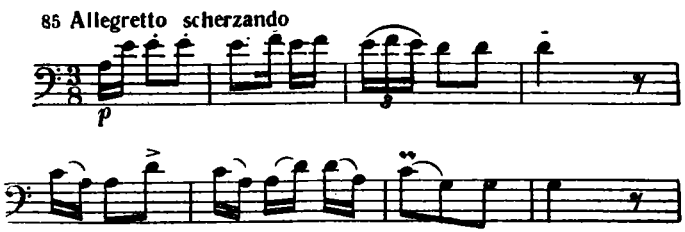
Вольова, романтично схвильована головна тема є носієм основного емоціонального змісту цієї частини. Вона відтіняється співучою побічною темою.



Друга частина ніби поєднує в собі два розділи сонатного циклу: повільне, наспівне Andante і жартівливе скерцо. Перший образ нагадує задумливу пісню. Протяжна, задушевна тема асоціюється з розповіддю про чудову рідну природу *(84)*.



Тема колоритного середнього епізоду (Allegro scherzando) нагадує узбецькі народні мелодії, з якими композитор мав змогу ознайомитися під час свого перебування в Ташкенті й Перовську в роки першої світової війни *(85)*.



В характері українських народних танцювальних мелодій витримані деякі теми життєрадісного фіналу твору.

Отже, у своєму тріо С. Людкевич звертається до пісенних інтонацій різних народів Радянського Союзу, зокрема до українських і узбецьких пісень, і цим його твір наближається до присвячених дружбі народів програмних ансамблів, автори яких поширювали свою інтонаційну сферу за рахунок звернення до фольклору не лише України, а й інших братніх республік.

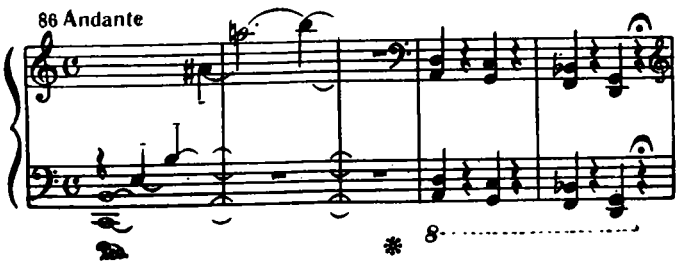
Серед непрограмних ансамблів слід назвати кілька композицій молодих авторів, зокрема квартет В. Полевого, фортепіанний квінтет В. Сільвестрова, сонату для скрипки і фортепіано М. Скорика, тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано Л. Грабовського, квартет В. Губаренка. Всі ці твори, написані в останні роки, характеризують два основні напрями. Деякі з них витримані в традиційному класичному стилі (квартет В. Полевого). Автори інших шукають нових засобів виразності, прагнуть до оновлення стилю (ансамблі В. Сільвестрова, Л. Грабовського, М. Скорика, В. Губаренка).

Не всі згадані ансамблі самостійні щодо стилю, не всі вони позначені оригінальною манерою. Молоді композитори, хто меншою, а хто більшою мірою, шукають потрібних їм засобів виразності, експериментують. Дехто вдається до засобів атонального письма (В. Сільвестров — квінтет, Л. Грабовський — тріо) інші залишаються в рамках тональної системи, значно поширюючи її (М. Скорик — соната і В. Губаренко — квартет), досягаючи цікавих творчих результатів. Кращі серед камерних творів цих композиторів — соната М. Скорика та квартет В. Губаренка — свідчать про те, що найбільш результативними виявляються пошуки в напрямі новаторського розвитку традицій вітчизняної та зарубіжної класичної і сучасної музики, при умові, що ці пошуки ведуться з метою втілення серйозного, глибокого емоціонально-образного змісту.

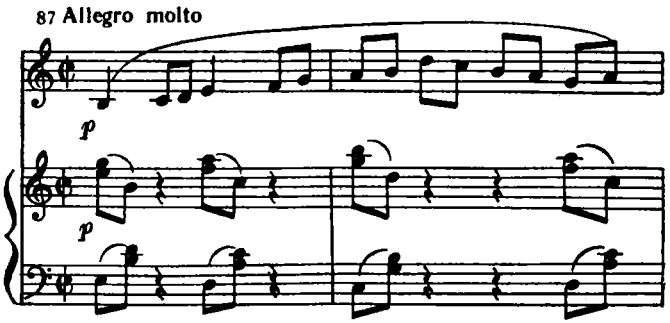
Соната для скрипки і фортепіано М. Скорика (1963 р.), яка з великим успіхом виконувалася на III Пленумі правління Спілки композиторів України, справляє хороше враження не лише завдяки свіжості музично-виражальних засобів, а й тим, що ці засоби спрямовані на розкриття серйозного, глибокого образного задуму.

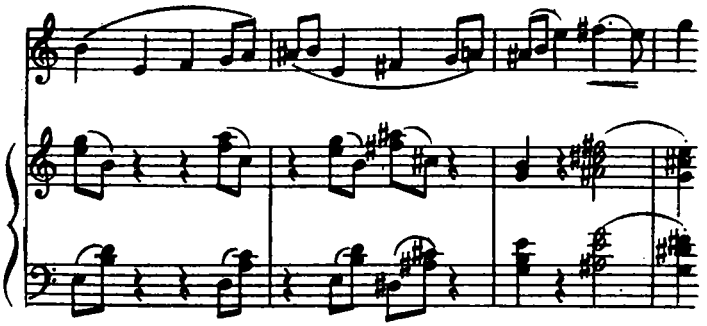
Цикл складається з трьох частин. Перша з них, романтично-схвильована за настроєм, відзначається чіткою, логічною формою (сонатне Allegro з дзеркальною репризою).

Невеличкий вступ становить свого роду фактурно-гармонічну тезу-зерно, що знайде свій дальший розвиток у першій частині *(86)*. Початкові три такти з поступовим включенням в єдину гармонічну вертикаль окремих звуків, як характерний прийом, набувають у першій частині тематичного значення. Їх покладено в основу заключної партії. На них побудований перехідний епізод від розробки до репризи (див. allargando). Друга частина наведеної вступної теми з її квартовими співзвуччями ніби готує гармонічну сферу сонати, в усіх частинах якої квартові вертикалі — явище досить характерне.



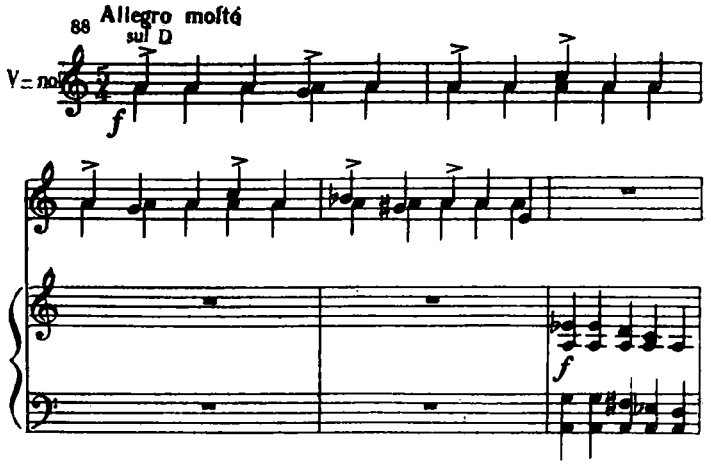
Схвильована, стрімка головна тема з її багатою ладовою мінливістю (*87*) є одним з центральних образів першої частини, що знаходить свій інтенсивний розвиток протягом всього середнього, розробкового епізоду. Відтіняється цей образ наспівною, колоритною щодо ладового строю побічною темою.





Повільна друга частина циклу (Largo) — це своєрідний філософський роздум з примхливою імпровізаційною серединою (molto rubato ed espressivo).

Фінал сонати витриманий в характері токкати, основна, головна тема якої [1] (*88*) побудована на цікавому перемінному акцентуванні різних долей такта. Певною мірою тут відчуваються своєрідні ритми гуцульського народного танцю і пісні (коломийки тощо). До речі, в сонаті зустрічаємо й інтонації народної пісні, хоч автор, очевидно, спеціально не ставив перед собою завдання відтворювати характер і окремі риси народної музики.



[1] Фінал має форму рондо-сонати.

Конкретнішими і більш наочними є зв'язки з українською народною піснею і танцем у квартеті В. Губаренка (1965 р.). Так, наприклад, у другій частині циклу відчутні звороти відомої хороводної мелодії «А ми просо сіяли». А розвиток тематичного матеріалу у квартеті, особливо в його танцювальному фіналі, відзначається широким застосуванням характерних для народної музики варіаційних і варіантних прийомів.

При всьому цьому квартет В. Губаренка відзначається широким застосуванням прийомів, характерних для професіональної музики. В ньому багато яскравих знахідок (наприклад, колоритне, дещо комічне за характером поєднання pizzicato з гліссандо у другій частині). Все це свідчить про те, що В. Губаренко, як і М. Скорик, не йде по шляху компонування своїх творів з окремих народних пісенних або танцювальних мелодій-тем (як П. Сениця, П. Глушков та деякі інші композитори у своїх камерних ансамблях). Молоді композитори намагаються засвоїти ті фольклорні риси, які найбільшою мірою відповідають їх ідейно-образним і загальностильовим устремлінням. Ці риси органічно поєднуються в їх творах з кращими традиціями професіональної музики наших днів — з традиціями Б. Бартока, І. Стравинського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького та інших митців.

Післявоєнний період у розвитку камерного інструментального ансамблю на Україні позначений дальшим зміцненням зв'язків цього жанру з життям радянського народу, з його надіями і прагненнями. Показовими щодо цього є нова тематика, нове ідейно-образне спрямування камерної творчості українських композиторів. Крім воєнної теми, яка знаходить своє відбиття у деяких творах другої половини 40-х років (ансамблі Г. Таранова та А. Філіпенка), великий творчий інтерес у композиторів викликає дружба народів («Російський квартет» і квартет «По рідній країні» М. Тіца, «Вірменські ескізи» А. Штогаренка, сюїта «Дружба» І. Шамо та ін.). Ряд ансамблів виник як активний відгук митців на знаменні події в житті радянського народу. Так, із святкуванням 50-річчя Першої російської революції пов'язується поява квартету «Про 1905-й рік» М. Тіца. Пам'яті видатних

діячів української культури присвячені четвертий квартет Д. Клебанова («Пам'яті М. Леонтовича») і квартет («Пам'яті Т. Г. Шевченка») В. Рождественського. Видатному польському композиторові М. Карловичу присвятив свій фортепіанний квінтет Т. Маєрський.

Заслуговує на увагу та обставина, що всі ці твори є програмними. Саме цей вид камерного ансамблю, який у післявоєнні роки займає в українській камерній музиці одне з провідних місць (майже половина всіх написаних українськими композиторами за останні 20 років ансамблів пов'язана тією або іншою мірою з програмністю), виявляється найбільш дійовою формою конкретизованої розробки сучасної тематики. Слід зазначити, що і з точки зору художніх результатів найбільших успіхів композитори досягли саме у програмних ансамблях. Правда, серед непрограмних творів є також цілий ряд творів, які стоять на високому художньому рівні (ансамблі Д. Клебанова, С. Орфєєва, С. Людкевича, М. Скорика, В. Губаренка).

Як у непрограмних, так і в програмних ансамблях досить сильно проявилася тенденція до подальшого утвердження і розвитку національного стилю. Але тепер цей стиль живлять не лише фольклорні джерела (вони поступово перестають бути самоціллю), а й сучасна тематика, пов'язана з життям українського радянського народу (квартет № 2 А. Філіпенка, «Молодіжне тріо» А. Штогаренка та ін.).

Ще більшою мірою, ніж у попередні роки, творчі інтереси українських митців звернені до життя і культури народів братніх республік і зарубіжних країн. Це поширює як тематичне коло їх інтересів, так і арсенал музично-виражальних засобів, якими вони користуються.

Нові творчі горизонти і можливості відкрилися перед українськими композиторами після XX і XXII з'їздів КПРС, коли були виправлені помилки, допущені в минулому, коли успішно переборюються шкідливі для розвитку мистецтва тенденції. Українські митці підвищують свою майстерність, творчо засвоюють традиції класики і надбання сучасної музичної культури. В цьому вони продовжують ту лінію, яка виразно накреслилася у творчості визначного українського митця Б. М. Лятошинського, кращі ансамблі якого щодо своєї ідейно-

художньої значимості і рівня професіоналізму стали сучасною радянською класикою. Свіжість сучасного образно-музичного мислення особливо яскраво відчувається в ряді творів, написаних останніми роками (ансамблі А. Штогаренка, І. Шамо, В. Губаренка, М. Скорика та ін.).

Ми прослідкували розвиток українського камерно-інструментального ансамблю, починаючи від перших його зразків, написаних у 20-і роки, і кінчаючи творами останніх років. Не завжди прямими і второваними були шляхи цього розвитку, що зумовлено різними причинами. Тут — і складність пошуків нового стилю, відповідного радянській епосі, і не завжди вірне ставлення з боку деяких провідних діячів і навіть окремих товариств (АПМУ) до ролі і значення камерної музики в процесі становлення соціалістичної культури, і деякі помилки, допущені в часи культу особи. Проте кращі камерні твори українських радянських композиторів — Б. Лятошинського, А. Штогаренка, М. Колесси, А. Філіпенка, М. Тіца, Д. Клебанова, С. Людкевича, М. Скорульського, В. Косенка, М. Скорика, В. Губаренка та інших можна вважати вагомим вкладом у загальну скарбницю багатонаціональної радянської музики.

Деякі тенденції (утвердження сучасної тематики та близького радянській дійсності ідейно-образного змісту, принципу програмності, національного стилю, прагнення композиторів до поширення стильових рамок своєї творчості, до підвищення майстерності, до оволодіння найдосконалішими засобами виразності тощо), що їх ми тут прослідкували, безумовно, були характерні для розвитку українського радянського камерного ансамблю. Більшість з них, очевидно, і в дальшому розвитку камерного жанру на Україні знайдуть своє продовження, оскільки майже всі вони пов'язані з розвитком всього багатонаціонального радянського мистецтва, з основними умовами нормального розвитку мистецтва (зв'язок з сучасним життям народу). Вірогідно, що дуже актуальною в найближчі роки буде остання з названих тенденцій — прагнення до підвищення майстерності, до оволодіння найвищими досягненнями як класичної, так і сучасної світової музики. Адже саме професіоналізму

бракує багатьом камерним творам українських авторів. Щодо принципу програмності, який менш характерний для самої специфіки камерного інструментального ансамблю, то він, очевидно, і надалі буде застосовуватися композиторами як один із засобів поширення конкретних виражальних можливостей жанру, засобів його демократизації. Проте цей принцип, очевидно, ніколи не стане всеохоплюючим, оскільки сферою відображення для камерного жанру був і, очевидно, залишиться внутрішній світ людини, розкриття якого не так характерне для програмної музики.

Рішення XXIII з'їзду КПРС, що стали новою віхою у величному поступі радянського народу до комунізму, святкування 50-ліття Великого Жовтня та підготовка до 100-річчя з дня народження засновника першої в світі соціалістичної держави — В. І. Леніна — всі ці визначні події в житті країни викликали великий ентузіазм серед українських композиторів. Цей ентузіазм приведе до появи, зокрема, нових камерних інструментальних творів, які в міру масового піднесення музичної культури радянських людей все ширше і ширше звучатимуть і самі активно сприятимуть формуванню духовного світу людини нового суспільства.

ЗМІСТ

ВСТУП 3
СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ (1917—1929) . 7
НОВІ ПОШУКИ (1930—1941) 38
В РОКИ ВЕЛИКОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ВІЙНИ (1941—1945) 54
НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ (1946—1965) . 67

Боровик
Николай Константинович

УКРАИНСКИЙ СОВЕТСКИЙ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ

(На украинском языке)

Редактор *Р. М. Немировський*

Художник *В. П. Кузь*

Художній редактор *К. Ф. Контар*

Технічний редактор *Р. Б. Шейнкман*

Коректор *А. П. Ємельяненко*

БФ 36553. Тем. план 1967 р. № 751. Здано на виробництво 3.VII. 1967 р. Підписано до друку 9.I. 1968 р. Формат 84 x 108 1/32. Папір друкарський № 1. Умовн. друк. арк., 5,46. Облік.-вид. арк., 5,29. Тираж 650.

Видавництво «Музична Україна», Київ, Пушкінська, 32.

Надруковано з матриць Київської книжкової фабрики Комітету по пресі при Раді Міністрів УРСР, вул. Воровського, 24, в Книжковій друкарні «Комуніст» Комітету по пресі при Раді Міністрів УРСР, Харків, Пушкінська, 29. Зам. 0180.

Ціна 41 коп.

Друкуються і надійдуть у 1967 році в продаж:

В. С. КОСЕНКО У СПОГАДАХ СУЧАСНИКІВ.

ПРОБЛЕМИ УКРАЇНСЬКОЇ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ (СТАТТІ).

УКРАЇНСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО, 2.

З. ЮФЕРОВА. СИМФОНІЯ СОЛЬ МІНОР В. СОКАЛЬСЬКОГО.

Зазначену літературу можна замовити за адресою: Київ-1, абонементна скринька № 278, „Книга—поштою“