

УДК 78. 27
78. 25

Тетяна Слюсар (Львів)

**КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВА СОНАТА
СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ У ТВОРЧОСТІ ПРЕДСТАВНИКІВ
ПОЛЬСЬКОЇ ГІЛКИ ГАЛИЦЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ
АДАМА СОЛТИСА І ТАДЕУША МАЄРСЬКОГО**

Слюсар Тетяна. Камерно-ансамблева соната середини ХХ століття у творчості представників польської гілки галицької музичної культури Адама Солтиса і Тадеуша Маєрського

Розглядаються камерно-ансамблеві сонати представників польської музичної культури А. Солтиса і Т. Маєрського, аналізується значимість цих композицій у еволюції жанру української камерно-ансамблевої сонати, їх вплив на розвиток жанру, зокрема у творчості композиторів львівської школи.

Ключові слова : камерно-ансамблева соната, сонатний жанр, аналіз, національна культура, львівська композиторська школа.

Слюсар Тетяна. Камерно-ансамблевая соната середины ХХ века в творчестве представителей польской ветки Галицкой музыкальной культуры Адама Солтыса и Тадеуша Маерского

Рассмотрены камерно-ансамблевые сонаты представителей польской музыкальной культуры А. Солтыса і Т. Маерского, анализируется значимость композиций в эволюции жанра украинской камерно-ансамблевой сонаты, их влияние на развитие жанра, в частности в творчестве композиторов львовской школы.

Ключевые слова : камерно-ансамблевая соната, сонатный жанр, анализ, национальная культура, львовская композиторская школа.

Slyusar Tetyana. This study is devoted to the chamber-ensemble sonatas of the polish representatives of musical culture A. Soltys and T. Mayerski, and to analysis of the importance of data in the compositions genre evolution of chamber-instrumental sonatas and their influence on the development of the genre, particularly in the works of Lviv composers school.

Key words : chamber-ensemble sonata, sonata genre analysis, national culture, Lviv composer school.

Музичне мистецтво українських галицьких теренів розвивалось у контексті української національної музичної культури та її традицій. Водночас йому були притаманні особливі риси, зумовлені загальновідомими об'єктивними чинниками історичного характеру. Одна з них - тенденції взаємовпливу різних національних шкіл. Л. Кияновська у статті “Деякі аспекти стильового аналізу регіональних музичних культур (на прикладі Галичини)”, формулює тезу, за якою тут “...природно співіснують, як правило, дві різноспрямовані тенденції художнього розвитку:

- доцентрова, як така, що спрямована на ствердження неповторних, сутнісних сторін національної ментальності у професійному мистецтві, має важливе громадсько-політичне значення, сприяє розвитку самосвідомості нації;

- відцентрова, в котрій природно об'єднуються і розмаїті впливи сусідніх культур, і нові загальноєвропейські стильові віяння, що тяжіє до подолання національної обмеженості і до синтезу культур, до трансформації нових художніх віянь, відкрystalізованих в провідних мистецьких центрах континенту” [1, с. 88-89]. За таких умов розвиваються і взаємозбагачуються актуальні мистецькі явища (артефакти) різних національних культур, і одним з прикладів такого симбіозу є твори представників польської музичної культури регіону Адама Солтиса і Тадеуша Маєрського. До розгляду мистецького доробку цих композиторів епізодично зверталися дослідники у контексті розвитку музичного мистецтва Галичини (Л. Кияновська, Л. і Т. Мазепа¹), українсько-польських культурних

¹ Мазепа Л. З., Мазепа Т. Л. Шлях до музичної Академії у Львові./ Л. З. Мазепа, Т. Л. Мазепа // Львів : СПОЛОМ, 2003. - Т. 1 – 288 с.

взаємин (І. Белза, Є. Нідецька, Т. Куржева¹, Л. Сидоренко²) та особливостей львівської композиторської школи (Т. Старух, Б. Фроляк³), камерно-інструментального виконавства (Т. Молчанова⁴, Ю. Волощук⁵, Н. Дика⁶). Цей перелік варто доповнити спогадами сучасників та довідниковими матеріалами⁷. Однак спеціальні дослідження творчого доробку вищезгаданих митців залишаються нечисленними. Так, творчість А. Солтиса розглядається у наукових розвідках С. Невядомського, З. Лежанської, Л. Мазепи, а Т. Маєрському присвячено ряд робіт Й. Волинського, Я. Мендисової, А. Нікодемівича, І. Ліндштедт та Н. Кашкадамової⁸.

При аналізі розвитку жанру львівської камерно-інструментальної ансамблевої сонати стає очевидним, що до вартісних та істотних здобутків у галицькій музиці цього жанру слід зарахувати Сонату для скрипки і фортепіано Адама Солтиса і Сонату для віолончелі і фортепіано Тадеуша Маєрського. Мета даної статті: проаналізувати і визначити місце цих композицій у еволюції жанру української камерно-інструментальної сонати. Для цього у дослідженні вирішуються такі завдання:

- конкретизувати значимість доробку А. Солтиса та Т. Маєрського для музичного мистецтва Галичини;

¹ Куржева Т. Польські піаністи у Львові наприкінці ХІХ – початку ХХ століття: дослідження / Т. Куржева. – Львів : СПОЛОМ, 2005. - 116 с.

² Сидоренко Л. До проблеми взаємовпливу західноукраїнської та польської музичних культур ХІХ-ХХ століть / Сидоренко Л. // Наукові записки. 2(17)'. - Тернопіль-Київ, 2006. - С. 74-79. [Серія: мистецтвознавство]

³ Фроляк Б. Кафедра композиції / Б. Фроляк // Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка – Львів : СПОЛОМ, 2003. – С. 147-155.

⁴ Молчанова Т. Музичне життя в Галичині. Становлення ансамблевого музикування як мистецтва і фаху / Т. Молчанова // З історії ансамблевого музикування. – Львів, 2005 - С. 88-113.

⁵ Волощук Ю. Скрипкова музика у творчості композиторів Галичини: національні традиції і європейські тенденції / Ю. Волощук. – Київ : Редакція “Бюлетеня ВАК України”, 1999. – 40 с.

⁶ Дика Н. О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні: творчість і виконавство (60-80 рр.) : автореф. дис... канд. Мистецтвознавства : 17. 00. 03 “Музичне мистецтво” / Н. О. Дика. - К., 2001. – 19 с.

⁷ Блажкевич Г. Й., Старух Т. М. Правда і міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи / Г. Блажкевич, Т. Старух. – Львів : Сполом, 2002. – 226 с.; Ottawa-Rogalska Z. Lwy spod ratusza słuchają muzyki / Z. Ottawa-Rogalska. – Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź, 1987. - 156 s.; Спілка композиторів України. Довідник / ред. – упор. : А. Муха, Н. Сидоренко. – К. : Музична Україна, 1968. – 276 с.

⁸ Кашкадамова Н. Львівський композитор і піаніст Тадеуш Маєрський // Н. Кашкадамова. Фортепіанне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. – Тернопіль : СМП “АСТОН”, 2001. – С. 101-109.

- розглянути вищеназвані твори як важливі чинники розвитку жанру;
- проаналізувати їх вплив на розвиток жанру української камерно-інструментальної сонати, зокрема у творчості композиторів львівської школи.

Представник польської культури Галичини, композитор, педагог, диригент, науковець (доктор музикології), організатор та суспільний діяч **Адам Солтис**, виходець з родини музикантів, провів усе своє життя, (за винятком періоду навчання за кордоном) у Львові. Він був невтомним *“аніматором суспільно-культурного життя на своєму терені”* [2, с. 299] (у польській музиці – *Т. С.*), подібно як і С. Людкевич (в українській). Обидва митці були музикантами універсального типу і проявляли себе у різноманітних сферах музичного життя Львова. Їх естетичні переконання у творчості також мають багато спільного, виникають виразні стильові аналогії у творчості С. Людкевича і А. Солтиса як представників двох національних шкіл (позначених адаптацією модерних стильових тенденцій західноєвропейського мистецтва). А. Солтис (як і С. Людкевич) виявив себе насамперед як пізній романтик: *“...очевидно, масштабність, філософська космогонія ідей “лістіанства”, “вагнеріанства” найбільше відповідала художньому світогляду музикантів-просвітителів слов’янських культур”* [2, с. 217]. Чудовий симфонічний та хоровий диригент, він довгі роки успішно керував симфонічним оркестром Польського Музичного Товариства (до 1919 року Галицького Музичного Товариства), і *“...був, мабуть, єдиним диригентом у Львові, який ішов у ногу зі століттям”* [5, с. 41]. А. Солтис виявляв великий інтерес до української музичної культури, був постійним відвідувачем українських музичних вечорів, концертів, театральних вистав. Особливо часто він бував на концертах Василя Барвінського, якого надзвичайно цінував як композитора і піаніста. А. Солтис займався педагогічною роботою - викладав у Львівській державній консерваторії композицію, інструментовку, контрапункт і виховав багатьох прекрасних музикантів – представників різних національних культур. Зокрема, у нього вчилися М. Скорик, А. Нікодемівич, Г. Ляшенко, І. Мацієвський, В. Задерацький, В. Козлов. Як композитор, на думку дослідників, найяскравіше реалізував себе у симфонічному та концертному жанрі, однак у його творчому доробку є також цікавий камерно-інструментальний твір – **Соната для скрипки і фортепіано**.

Історія написання твору непроста. Перша частина датується 1914 роком. У цей час Адам Солтис навчався в Королівській музичній академії

(Берлін), де відвідував лекції Леопольда Вольфа та інших відомих педагогів. До цього періоду належать також перші проби пера: молодий композитор пише сюїти, варіації, сонати, симфонію. Більшість цих творів не збереглась, а скрипкову сонату А. Солтис завершив у 1925 році – дописав другу і третю частини. У 1958 році композитор втретє звернувся до роботи над твором – тоді була зроблена друга редакція сонати, яку опублікував в 1961 році у Києві. Загальне стиліське спрямування твору – пізньоромантичне, що спирається на кращі традиції пізніх західноєвропейських романтиків (особливо відчутно вплив Р. Вагнера, що проявляється в експресивній насиченості гармонії та симфонічності музичної мови). Перша частина (сонатне *allegro*) – масштабне *Moderato* – написане в дусі розгорнутих лістівських поем з притаманною їм свободою формотворення. Найяскравішою є тема головної партії у скрипки (використання теплої насиченої колористики високого регістру, *sul A*, свідчить про досконале знання композитором тембрових особливостей інструменту – сам композитор добре грав на скрипці). Її мелодія пристрасна, дещо у стилі шуманівської лірики (початкова секста є типовим романтичним символом, своєрідним закличним “мотивом подолання”, який часто присутній у творах пізньоромантичних композиторів. У фортепіано загальний схвильований настрій уособлюють безперервні тріольні пульсації у правій руці. Октавна лінія лівої руки рельєфна, сприяє насиченості, масштабності музичної думки. Вона сміливо вступає в діалог із скрипкою, провокує фортепіано до яскравих сольних реплік. У музичному вислові переважає пізньоромантична альтерована акордика (при збереженні тональних засад), це характерно для музики сонати в цілому. Зерно головної партії (секста - “мотив подолання”) в інтонаційній канві усього сонатного циклу виконує роль монотематичного елемента (лейтмотиву), що фрагментарно зустрічається у другій частині, і на якому побудована третя частина, фінал. У проведенні теми побічної партії дотримано традиційного тонального плану (*fis - moll – A - dur*), авторська ремарка *Un poco meno mosso* чітко виділяє початок побічної партії, натомість перехід до розробки розмито, заключна партія відсутня. Розробка першої частини – драматургічний центр усієї сонати. Вона надзвичайно динамічна, насичена усіма традиційними розробковими прийомами. Фактура обох інструментів віртуозно складна (акордові побудови, різноманітні гамоподібні та октавні пасажі фортепіано; октави, подвійні ноти, віртуозні пасажі, інтонаційно складні скачки у партії скрипки). Музична мова розробки сповнена великої внутрішньої сили, що постійно виривається назовні у

численних кульмінаціях. Така ж емоційна відвертість є характерною і для репризи. Побічна партія відсутня, натомість надалі домінує розгортання музичного матеріалу у дусі розробковості головної партії. Певний драматургічний контраст втілено у партії скрипки з оберненим секстовим стрибком – настроєва сфера ліричних образів, близьких до побічної партії в експозиції (a tempo, *p*, *espressivo*). Завершує розвиток кульмінація-апофеоз, наповнена засобами пізньоромантичного музичного вислову (напружена динаміка, використання віртуозних прийомів, багата фактура, характерні гармонічні і ладотональні звороти), що виливається у тривожне, на фоні тремоло фортепіано, проведення теми головної партії – лейтмотиву сонати – спочатку канонем, згодом в октаву скрипкою і фортепіано. Масштабна перша частина (сонатне *allegro*) завершується у кращих традиціях пізнього романтизму – життєстверджуюче *Maestoso* звучить у паралельному мажорі, фактурно і інтонаційно дещо нагадуючи тему одного з відомих полонезів Ф. Шопена. Слід також відзначити, що за розмірами перша частина значно переважає другу і третю, узяті разом. Напружений і, водночас, відвертий драматизм, яскравість музичного вислову у першій частині, її масштабність спричиняють ефект „вичерпаності” сонатного циклу вже наприкінці сонатного *allegro*. Невеликі за розмірами друга і третя частини є дещо „недовантаженими” в сонатному циклі. Тому перша частина може з успіхом виконуватись самостійно, як самодостатній твір.

Друга частина (*Adagio*) була дописана у 1925 році. На цей час Адам Солтис вже був автором Першої симфонії, d - moll, розпочатої ще у Берліні і, як і скрипкова соната, завершеної у Львові (симфонія також виразно пізньоромантичного спрямування). Експонування наспівної теми у тональності H - dur (у ній завершується весь сонатний цикл) має тепле, насичене забарвлення (композитор тонко відчував колористику тональностей). У першому такті теми *Adagio* віднаходимо сексту – своєрідний лейтінтервал – із зерна теми головної партії (яке є основою монотематичної побудови). Форма частини чітка і стисла – проста тричастинна. Середній розділ написано у gis-moll, без зміни темпу. Динамічні зрушення (підсилені ладовим контрастом) спричинені рухом шістнадцяток у фортепіанній партії, що витончено “підзвучує” скрипкову мелодію. У репризі тема звучить знову у скрипки, у вищому регістрі на фоні динамізованої партії фортепіано. Невелика (6 тактів), але виразна, з делікатним звуковим колоритом (*ppp* у фортепіано, позначка *con. sord.*) кода завершує частину. В *Adagio* яскраво проявилось сприйняття композитором

імпресіоністичних тенденцій, що відповідали тонкому ліричному забарвленню музичної мови другої частини.

Вступ до третьої частини розпочинається у настроєвому ключі другої, початково повільне *Adagio* переходить в *Andante* – звучить тема-варіант головної теми сонати (нагадаємо, що це тема головної партії першої частини). Серед вагнерівських еліптичних гармонічних ланцюгів несподівано виникає заклична секста (лейтінтервал сонати). Розгортання теми (романтичні тріольні пульсації-репетиції у лівій руці фортепіано, хроматичні модуляційні зміщення, численні тональні відхилення) має стихійний характер і є уособленням романтичного неспокою. Форму фінальної частина можна визначити як складну тричастинну (деякі дослідники вбачають риси сонатності). Середній епізод складається з кількох розділів, що побудовані на різних темах фольклорного характеру, інтонаційно близьких між собою: *Più mosso* (4/4) - *Meno mosso*. Партія скрипки розгортається фрагментарно, натомість фортепіано звучить безперервно, наповнене сольними епізодами, промовистими репліками. Поява лейтмотиву твору (теми головної партії першої частини), його проведення скрипкою на фоні схвильованого тремоло фортепіано *готує* завершальний розділ твору. Завершується твір лаконічним кульмінаційним звучанням теми середнього епізоду (*Grave*) з романтичними симфонізованими прийомами викладу (крешендууюче тремоло із заключним акордом, октавний хід лівої руки, що імітує лінію мідних духових інструментів). Як бачимо, складна тричастинна форма фіналу відрізняється вільним комбінуванням основних епізодів, романтичною стихійністю образно-емоційних перетворень, неочікуваними зміщеннями драматургії кульмінаційних піків. Багатозначним романтичним штрихом є утвердження мажору в кодї, що надає тріумфально піднесеного тону.

Постать **Тадеуша Маєрського**, (як і А. Солтиса) є також знаковою для музичної культури Львова, оскільки митець став одним з перших adeptів серійної, додекафонної технік та естетичних засад експресіонізму у музичному мистецтві краю. Зокрема, Любов Кияновська відзначає, що разом з Коффлером тільки „*Тадеуш Маєрський зі всіх галицьких музикантів були прихильниками естетики нововіденської школи*” [3, с. 231]. Однак Т. Маєрський сприймав та використовував далеко не всі елементи додекафонії (про що згадують його учні). Зокрема, камерно-ансамблеві твори композитора (Соната для віолончелі та фортепіано, Струнне тріо та Фортепіанний квінтет) не належать до його додекафонної спадщини, вони написані у руслі пізньоромантичних тенденцій, але з відчутним впливом

авангардних європейських течій початку ХХ ст. (за радянських часів композитор був звинувачений у формалізмі та зазнавав переслідувань, що, однак, не вплинуло на його естетичні засади).

Тадеуш Маєрський був прекрасним піаністом і часто виступав в ансамблі з віолончелістом Дезидерієм Данчковським, що, на нашу думку, інспірувало появу у 1936 році Віолончельної сюїти, присвяченої йому. Її було покладено в основу Віолончельної сонати, написаної у 1949 році та опублікованої у 1959 році у видавництві „Советский композитор”.

Соната для віолончелі і фортепіано складається з двох частин, сонатна форма трактується доволі оригінально. Усьому циклу притаманна струнка лаконічність і драматургічна завершеність. Дві частини: перша - *Largo ma in tempo rubato*, друга - *Allegro con brio* – ніби доповнюють одна одну і справляють враження одного цілого. Водночас у них відтворено різноманіття багатой палітри напружених внутрішніх переживань, логічною кульмінацією яких є завершальний C - dur другої частини.

Перша частина повільна, два такти фортепіанного вступу з позначкою *misterioso* звучать як невмолимі кроки долі, вони також зумовлюють тональне забарвлення частини – трагічний d-moll. Тема віолончелі традиційно дуже виразна, наспівна - *molto espressivo* (соната взагалі відрізняється багатою, настроєво різноманітною мелодикою). Форма першої частини проста тричастинна (повільні крайні частини утворюють арку). Середня частина відрізняється примхливими змінами темпів і настроїв (виконавці повинні гнучко реагувати на тонкі нюанси-відхилення для правдивого та переконливого втілення авторського задуму). Якщо у крайніх частинах є змінний метр, вони насичені хроматикою, дисонуючою акордикою, то середня є метрично однорідна, гармонічні побудови (квартові, секстові) звучать легко та невимушено (цьому сприяє відповідна динаміка та штрихи). Цілком очевидним є настроєвий контраст, що робить форму частини переконливо завершеною та стрункою. Хроматизми та дисонуючі акордові ходи у невеликій сольній фортепіанній зв'язці знаменують перехід до лаконічної репризи (Tempo I), що повертає образ невблаганної долі (акордова хода у d - moll). Головне тематичне зерно експонується без змін, кульмінація завершальної частини підсумовує розвиток *Largo*. У трьох останніх тактах першої частини відбувається неочікувана метаморфоза від впевненого яскравого акордового *deciso* до химерного завмираючого *pp* без ладової визначеності. Таке завершення готує бурхливе *Allegro con brio*, другої частини сонати.

Масштабна за розмірами, друга частина витримана в манері імпровізаційної поємності (з виразним контрастом двох провідних тем). Тональні центри визначити важко, можна говорити лише про пвні ладові устої в басу „побічної” партії в „експозиції” та „репризі”. Водночас, тема уявної головної партії в цих розділах подана без змін. Вона проходить у віолончелі у високому регістрі, віртуозно складна, відрізняється штриховим та ритмічним різноманіттям - тут і стверджувальні синкопи, і жорсткі пунктирні побудови, і штрихові прийоми *martellato*, *staccato*, *pizzicato*. Партія фортепіано насичена блискучими віртуозними пасажами різних видів (наприклад, таких складних як хроматичні терцеві у поєднанні з акордами). Після дещо розтягнутого переходу до теми „побічної” (тема умовної зв’язуючої партії активно розробляється, настроєво та динамічно трансформується і набуває значення окремого епізоду) поринаємо у світ внутрішнього напруження, що створений за допомогою лаконічних штрихів – аскетичної теми у віолончелі і довгих октавних басових звучань у фортепіано. Але домінуючий настрій емоційного піднесення невдовзі повертається, авторські позначки *agitato*, *appassionato*, *allargando* чергуються з контрастними *molto dolcissimo*, *con magna espressione*. Якщо дошукуватись ознак сонатного *allegro* в другій частині, то можна відзначити дзеркальність репризи, що підсилює позиції „головної” партії: останнє слово залишається за її героїчно-стверджувальним пафосом. У короткій кодї композитор ставить крапку, або, точніше, знак оклику цього сонатного циклу – протягом останніх восьми тактів неочікувано та надзвичайно оптимістично (*Allegro molto*, *ff*, *marcato*) звучить С - dur – перший і єдиний раз у творі чітко визначено тональність (і що є знаковим – це мажорна тональність).

Польський музикознавець Ева Нідецька вважає, що творчість Тадеуша Маєрського: “...затмарена спадщиною Коффлера, відійшла в забуття” [4, с. 157]. Однак, виконавська практика спростовує це твердження. Такі камерно-інструментальні твори композитора як Фортепіанний квінтет та Соната для віолончелі і фортепіано є окрасою ансамблевого репертуару львівських виконавців.

Камерно-ансамблеві сонати А. Солтиса та Т. Маєрського, позначені яскравою пізньоромантичною спрямованістю, виявляють тяжіння до поміркованого новаторства, благородства драматичного вислову, відсутності прямолінійної декларативності етнографічного використання народних джерел. Це робить їх цікавими і актуальними донині.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кияновська Л. Деякі аспекти стильового аналізу регіональних музичних культур (на прикладі Галичини) / Л. Кияновська // Syntagmation : Збірка наукових статей на пошану професора С. Павлишин. – Львів : СПОЛОМ, 2000. - С. 87 - 99.
2. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ-ХХ ст. : Навчальний посібник / Л. Кияновська. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. – 424 с.
3. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль : СМП АСТОН, 2000. – 339 с.
4. Нідецька Е. Ю. Творчість польських композиторів Львова в контексті українсько-польських музичних зв'язків (1792 - 1939) : дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: 17. 00. 03. / Нідецька Ева Юзефівна. - Київ, 2003. - 196 с.
5. Старух Т. М. Музичне мистецтво Львова / Становлення фортепіанного виконавства і педагогіки у другій половині 19 – першій третині 20 століть / Т. М. Старух. – Львів : ВМІ ім. М. В. Лисенка, 1997. - 168 с.
6. Paja-Stach J. Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych i postmodernistycznych / Jadwiga Paja-Stach // Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce / Studia pod redakcja Alicji Jarzebskiej i Jadwigi Pai-Stach. – Krakow : Musica Iagellonia, 2007. - S. 55 - 75.