

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.34-57>
УДК 780.614.331.082.2

Габрієла Ласлівна АСТАЛОШ,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Львівська Національна музична академія
ім. М. В. Лисенка,
Львів, Україна,
e-mail: gabriella.astalosh@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-5539-2713

СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО Л. ЯНАЧЕКА У СВІТЛІ НАЦІОНАЛЬНОГО КОНЦЕПТУ ТВОРЧОСТІ МИТЦЯ

Анотація. Стаття присвячена висвітленню національного концепту творчості Л.Яначека на прикладі Скрипкової Сонати. В ній досліджено стилістичну парадигму мистецького доробку артиста, обґрунтовано його специфіку в камерно-інструментальному жанрі. Мета роботи – на основі детально вивченого композиторського стилю Л. Яначека систематизувати ідейні та змістові prerogative Сонати для скрипки і фортепіано у контексті музичного націоналізму її автора. Для розкриття представленої проблематики були використані наступні методи: історичний (вивчення засад чеської композиторської школи), джерелознавчий (опрацювання існуючих музикознавчих праць із дотичних питань), аналітичний, структурно-логічний (висвітлення хронології історичного аспекту проблеми, освоєння специфіки композиторського письма Л. Яначека), метод теоретичного узагальнення (для підведення підсумків). Творчість багатьох митців, представників різних європейських країн

на перетині кін. XIX – поч. XX ст. рясніє численними зразками національної ідеї, її адаптації та високохудожнього розкриття засобами музики. Проте кожен приклад дослідження проблеми імплементації цього питання в історії культури зазначеного періоду свідчить про багатогранність і множинність варіантів інтерпретації пан-ідеї – свідомого музичного націоналізму. Окреме місце у цій плеяді творчих особистостей належить і Л.Яначеку. Він розробив на теоретичному рівні, а згодом реалізував у власній композиторській спадщині індивідуальну концепцію втілення фольклорних першоджерел у професійній музиці. При цьому майстер опирається не на типові для народної творчості пісні та танці, як це здійснюють у різній формі його попередники та сучасники, а на інтонації рідної розмовної мови, котрі розшифровує, фіксує у вигляді нотного матеріалу, ретельно вивчає, аналізує та, як результат, формує на їх ґрунті музичну мову своїх кращих опусів.

Ключові слова: національна ідея, моравська фольклорна спадщина, камерно-інструментальна творчість, Л. Яначек.

Вступ. Серед композиторських шкіл Західної Європи кін. XIX – поч. XX ст. виняткове місце належить чеській, яка вирізняється у загальноєвропейській культурі неповторним слов'янським колоритом. На лоні хвилі національного відродження, що пронеслась континентом в епоху романтизму, відбулось становлення і видатних чеських постатей, Б. Сметани та А. Дворжака, чиї імена закарбувались в історії світового мистецтва. Майстри приклали чимало зусиль задля ствердження у світовому арт-континуумі музичної культури Чехії із її власними традиціями та етнічними особливостями. Завдяки їх

творчості музика краю еволюціонувала у професійному контексті у потужний мистецький пласт, що вплинув на формування професійних кадрів представників інших країн, зокрема Сербії, Болгарії, України, стала зразком високимистецької рефлексії надбань нації крізь призму фольклорних надбань.

Постановка проблеми. Не менш цікавими в аспекті імплементації національному концепту творчості є і наступні покоління чеських митців, серед яких вагоме місце належить Леошу Яначеку. Його креативна діяльність стала прикладом плекання патріотичної ідеї через свідоме вивчення музичного спадку свого народу, адаптації моравського фольклору на теренах професійної музики. Саме тому студіювання специфіки стилю композитора у творах різних жанрів, зокрема і камерно-інструментальному, розкриває нові обрії у питаннях музичного націоналізму на межі ХІХ та ХХ ст. Постать композитора довгий час викликала непорозуміння у слухацьких, виконавських, музично-критичних колах. Його опуси починають звучати на світових сценах тільки наприкінці життя, а у пострадянському просторі – фактично з 90-х років ХХ ст. Відтак, виникає потреба усунення існуючих прогалин у розумінні ідейної сутності його музики з огляду на цілеспрямовану і своєрідну національну складову творчості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість Л. Яначека у різних аспектах висвітлюється у дослідженнях як вітчизняних, так і чеських, словацьких та інших європейських, американських науковців. Найвагомішими працями є монографії про життя та творчість митця, зокрема, історично-вагомі праці, що неможливо оминати: Я. Радека (1975 р.) та Я. Фогеля (1963 р.). Цікавими є об'ємні напрацювання М. Беккермана (2003 р.) та

М. Штедроня (1998 р.). Спадщину композитора також вивчають такі дослідники: С. Бедакова (2005, 2006 рр.), що зосереджується на діяльності представників празької школи та їх ролі у контексті творчих пошуків українських композиторів Галичини кін. ХІХ – І пол. ХХ ст.; в аспекті історичної ролі митця – Г. Детлеф (2004 р.); стильових вимірів – Г. Міретт (2019 р.), Т. Вайніомакі (2012 р.), П. Вінгфілд (2002 р.). Скрипкова Соната стала предметом дисертації Д. Жежель-Гуальді (2006 р.).

Якщо оперний доробок автора знаходить дедалі ширше висвітлення у мистецтвознавчій сфері, то інструментальна спадщина, включаючи камерно-ансамблеву, досі залишається недостатньо вивченою, передусім, з огляду на свідому національну позицію цього музиканта, що й обумовило актуальність обраного ракурсу дослідження.

У статті здійснено спробу опанування проблеми національної парадигми камерно-інструментального ансамблевого жанру Л. Яначека на прикладі одного з найяскравіших творів пізнього періоду творчості – Скрипкової Сонати.

Мета роботи – на основі детально вивченого композиторського стилю Л. Яначека систематизувати ідейні та змістові прерогативи Сонати для скрипки і фортепіано у контексті музичного націоналізму її автора. Для розкриття представленої проблематики були використані наступні методи: історичний (вивчення засад чеської композиторської школи), джерелознавчий (опрацювання існуючих музикознавчих праць із дотичних питань), аналітичний, структурно-логічний (висвітлення хронології історичного аспекту проблеми, освоєння специфіки композиторського письма Л. Яначека), метод теоретичного узагальнення (для підведення підсумків).

Виклад основного матеріалу. Епоха романтизму збагатила мистецький фонд оригінальними зразками низки національних музичних артефактів. Серед них видне місце посідають і композиції А. Дворжака та Б. Сметани – лідерів та фундаторів чеської професійної музики ХІХ ст. Не менш плідними у справі утвердження національної ідеї у професійній музичній творчості стали і наступні покоління чеських митців, серед яких: видатний фольклорист, композитор, педагог, очільник Празької консерваторії В. Новак; яскравий музичний патріот Чехії, справжній знавець історії культури свого народу, його фольклорних традицій, який здійснив вагомий внесок у розвиток музичного театру, З. Фібіх; визначний музичний критик, активний громадський діяч, сповідник реалістичного напрямку в чеській музиці Й. Ферстер; композитор і відомий камерний виконавець Й. Сук; диригент, музичний критик, громадський діяч, видатний педагог, композитор Л. Яначек. Вивчення мистецьких пріоритетів цих персоналій є напрочуд актуальними і для українського мистецтвознавства. Адже у лоні празької школи формувались такі визначні для України постаті, як В. Барвінський, Д. Задор, М. Колеса, З. Лисько, Н. Нижанківський, Р. Сімович та ін. Художньо-естетичні засади празької школи сформували особливий підхід до фольклору у професійній музичній творчості цих митців, адже чеські наставники «...сприяли через навчання і виховання реалізації багатого творчого потенціалу, який містила західноукраїнська фольклорна традиція...» [2, с.15], враховуючи «...національні пріоритети своїх учнів, звертаючись до тематики, яка була їм найбільш близькою» [2, с.9].

Леош Яначек (1854-1928 рр.) – цікава і непересічна особистість. Він відіграв чи не найвпливовішу роль у

розвитку чеського оперного мистецтва, підійнявши його на світовий рівень. До певної міри продовжуючи романтичні традиції своїх попередників, митець водночас кардинально змінив вектор розвитку чеської музики, наповнивши її відвертим драматизмом, веризькою експресією, реалістичними почуттями, модерністським висловлюванням. Не схиляючись свідомо до сучасних композиторських технік, композитор все ж значно оновив музичну мову своїх творів, беручи за її основу рідний моравський розмовний діалект, котрий вивчив і досконало дослідив у своїх численних етномузикознавчих подорожах та наукових працях. Здобувши об'ємний багаж знань і безцінний досвід у царині фольклору, майстер розробляє власний концепт творчості, який ґрунтується на усвідомленні проблеми національної ідентичності та відображається у опорі на моравські лінгвістичні та музично-мовленеві особливості. Національний концепт творчості композитора – це «...ментальний генотип, атом генної пам'яті, і архетип, і першообраз» [5, с. 70], який у синтезі з авторським баченням, мистецьким висловлюванням формує оригінальну, самобутню інтерпретацію національної ідеї у професійній музиці.

В цьому контексті можна стверджувати про інтерес Л. Яначека до неофольклорного напрямку, що у ХХ ст. охопив професійну музику багатьох країн. Усе ж авторський стиль вирізнявся поміж інших зразків «нової фольклорної хвилі». В його основі покладено речитативне, декламаційне підґрунтя моравського діалекту, мелодійні елементи повсякденної мови. Ці інтонації стали для художника дороговказом у виборі принципів творення тематизму як вокальних, так і інструментальних творів, спричиняючи відвертість, правдивість музичного висловлювання. Чимало сучасних критиків вважали його

творіння занадто натуралістичними, грубуватими та дещо надуманими. Втім, у контексті мистецтва ХХ ст. композиції Л. Яначека знайшли вагоме місце саме завдяки реалістичності, соціальної скерованості музики, адже героєм творів є звичайна (а не романтизована) людина з її щоденними переживаннями, хвилюваннями, емоціями, які передаються крізь всю палітру звукових, інтонаційних, динамічних градацій рідної мови.

Формування стилю відбувалось поступово, а розуміння його творчих концепцій, втілених у композиторській практиці, публічне визнання прийшли до автора тільки у пізній період діяльності. Проте, новаторське мислення, потреба йти власним шляхом у музиці, і головне, опора на національний ґрунт – усе це скеровувало його на боротьбу з затвердженими канонами. Навчаючись у провідних освітніх закладах Європи, Лейпцигу та Відні, він не скінчив жодного з них, але, засвоївши весь комплекс професійних навиків академічного музиканта, повертається у рідну Моравію, присвятивши себе педагогічній, диригентській, музично-критичній діяльності у Брно. Це місто, його концертні зали, колективи стали творчими лабораторіями митця протягом життя.

Вирішальними у його творчості стають 1890-і рр. і постать Ф. Бартоша, з яким артиста пов'язало спільне захоплення – фольклор. На це вказують музикознавці Я. Рацек, М. Штедронь. Результатом спільних фольклорних експедицій стали збірки моравських, словацьких і богемських народних пісень. Це час свідомого вивчення народної творчості, спочатку на рівні пісенної спадщини, а згодом на науковому – дослідження специфічних лінгвістичних інтонацій моравського діалекту. На думку майстра, мовлення через звуковисотні, динамічні, ритмічні особливості декламатора здатне віддзеркалити емоції, явні

та приховані переживання, душевний стан. Повсякденна розмовна мова стала для композитора джерелом натхнення і мистецьких пошуків, адже в ній він знаходив те, що його захоплювало – особливості національного характеру, закономірності мислення та психології рідного народу. При цьому увага автора сфокусована, передовсім, на жіночих образах, які дають митцю безліч можливостей для польоту творчої фантазії.

Згодом цей підхід породжує цілу систему музичного висловлювання, лягає в основу авторських опусів, спричиняє цілком своєрідну речитативно-мелодичну структуру тематизму, відіграє формотворчу роль. Так з'являється теорія «мовних наспівів» (*«nářeňku mluvy»*), яка від стислих нотатків, пов'язаних із зростаючим бажанням зафіксувати нотними символами розмовні своєрідності моравців, переростає у потужні етномузикознавчі розробки, а згодом – у оригінальне творче композиторське втілення. Не дивно, що сучасники не розуміли мистецьких інтенцій музиканта, що дуже нестандартно намагався відобразити звучання навколишнього світу. Розробляючи цю проблематику, Л.Яначек навіть публікує нотні зразки зафіксованих ним елементів не тільки людської мови, але звичайних побутових сонорів. Тенденції до відображення у мистецьких творах звучання довкілля, що здавалось щонайменше дивакуватим у ті часи, згодом знайшли реалізацію у техніці «конкретної музики», заснованої на використанні у партитурах записаних на плівку звуків оточення, природи та їх монтування. Таким чином, композитор передбачив появу нових форм музичного висловлювання, створив власну концепцію цього феномену.

Звернення до фольклору Моравії природньо відображає загальні тенденції в музиці зазначеного періоду.

Адже саме цей період став часом нового національного відродження для багатьох європейських етносів, з одного боку, продовжуючи ідейну скерованість романтизму, з іншого – протиставляючи глибинну, специфічно-регіональну народно-музичну спадщину тим дещо академізованим народним пісням і танцям, які побутували у часовій площині зазначеної епохи та стали музичним матеріалом (у цитованій або видозміненій формі) для композиторів-романтиків. Л. Яначек концентрується на локальному фольклорі. Існує ряд відмінностей між народними джерелами Богемії, тобто сучасної Чехії, та Моравії – регіону, що знаходиться на межі Чехії та Словаччини. Моравська Словаччина (Moravské Slovácko) із центром у м. Брно вирізняється своєрідним діалектом, перехідним між чеською та словацькою мовами, а також багатими фольклорними традиціями, що синтезують, окрім зазначених, ще й елементи угорської музики: вільна ритміка, змінний метро-ритм, модуляційність, схильність до рапсодійно-імпровізаційних форм, злиття танцювального і пісенного начала в єдиний інструментально-вокальний прототип – такими є їх основні риси. Вони знайшли своє унікальне переродження у мистецькому письмі Л. Яначека.

Стиль композитора викристалізувався поступово, формуючись під впливом його дослідницьких пошуків, теоретичних аналізів, філософських міркувань. Проте, протягом всього творчого шляху чітко простежується магістральний вектор – опора на фольклор. Якщо у ранніх творах він намагається йти шляхом своїх попередників, спираючись на пізньоромантичні тенденції, шукаючи «народність» у сюжетах опер, звертаючись до моравського пісенно-танцювального словника, то згодом еволюціонує

до цілком новаторського й самобутнього типу висловлювання.

У творчому доробку митця є чимало хороших композицій, пісень, що безпосередньо пов'язані з текстом та цілком віддзеркалюють його прагнення втілити власну теорію. Провідним жанром у творчості стала опера (всього 9). Саме вона дала змогу Л. Яначеку проникнути у специфіку синтезу мелодії і слова, глибинно відчувти взаємозв'язок між звуковими коливаннями мови, в якій, на думку автора, закодована емоційна природа людини. Навіть оглядово вивчаючи оперну творчість, можемо констатувати особливий інтерес автора до жіночих образів, адже саме навколо головних героїнь розгортається сюжетна лінія. Цей пієтет, очевидно, пов'язаний не лише із відбиттям певних жіночих психологічних прототипів, які тим чи іншим чином можуть нести біографічний характер. Інша причина пріоритету жіночого начала криється у стилістичному підході Л.Яначека до творення музики. Психологічно-емоційна природа жінки надзвичайно багата, сповнена прихованих хвилювань, перепадів, несподіваних поривів, глибоких переживань. Ці аспекти дали композитору невичерпні можливості у передачі всієї амплітуди інтонаційних і динамічних відтінків. Він помічав їх найменші зміни в залежності від станів мовця, які намагався зафіксувати і «розкодувати» засобами музики, усвідомлюючи семантику мелодії, досліджуючи зв'язок між мовними інтонаціями і почуттями.

Найпродуктивнішим для Л. Яначека став пізній період, пов'язаний із революційними реаліями поч. ХХ ст. У композиціях цих років поєднався весь життєвий досвід автора, що синтезував квінтесенцію його етномузикознавчих досліджень, теоретичних міркувань, композиторських пошуків, виконавського досвіду.

Інструментальна творчість цих років демонструє результат багаторічної еволюції стилю, самотність мелодичної мови, складну ладо-гармонічну систему, оригінальні форми, багатство метро-ритмічного комплексу, різноманітність засобів виразності, що «проростають» від глибинних пластів моравського фольклору.

До цього періоду належить і Скрипкова Соната. Завершена у 1921 р., композиція становить особливий інтерес у контексті камерно-інструментального жанру, адже віддзеркалює весь спектр творчих пошуків митця. Після пізнього, але триумфального успіху опери «Єнуфа», коли її автору вже за 60 років, композиції митця починають звучати у різних країнах Європі. Зокрема й Соната, поруч із не менш популярними двома Струнними Квартетами автора, відразу після її написання звучить у Зальцбурзі на фестивалі «International Society for Contemporary Music» у виконанні С. Новака (скрипка) та В. Штепана (фортепіано), в остаточній версії – у Празі в рамках фестивалю «Hudební matice Umělecké besedy» («Музична матриця мистецької розмови»), у Брно – в інтерпретації Ф. Кудлачека (скрипка) та Я. Квапіла (фортепіано), а також у Лондоні, де її проникливе прочитання угорським скрипалем, онуком Й. Іоахима, А. Фачірі, глибоко вразило митця та нарешті отримало визнання публіки.

У згаданих камерно-інструментальних композиціях, на думку дослідниці Т. Вайніомакі, поруч із власними стилістичними прерогативами відчутні ознаки неокласицизму, неоромантизму, німецького експресіонізму [10]. М. Штедронь, вивчаючи пізній період діяльності композитора, свідчить, що у 1920-х рр. Л. Яначек став одним із найрадикальніших представників європейської музики, поєднуючи авторський стиль із

неокласичними тенденціями у трактовці форми та риси раннього авангардизму [9].

Інструментальна музика за своєю природою є більш узагальнено-філософською, аніж програмною, оскільки в ній відсутнє слово. Тому, звертаючись до жанру камерно-інструментального ансамблю, Л. Яначек, реалізує ідею «мелодії наспівів» більш опосередковано. Через інструментальну мелодію слухач, рівно як і виконавець, і музикознавець, може тільки здогадуватись, зчитувати на інтуїтивному рівні ту образну константу, яку покладено в основу тематизму. Кожна інтонація у будь-якому яначековому творі виразно промовляє, декламує, розповідає. Найчастіше немає можливості її точно ідентифікувати з конкретними мовними уривками, фразами, словами. Проте у таких авторських мотивах можна простежити основні якості рідної йому мови, що дає змогу зрозуміти зміст і вибір засобів виразності задля правильного «проінтонування» музики. Аналізуючи мелодику творів митця, дослідниця Г. Міретт вказує на те, що вона відображає, насамперед, загальні правила та особливості чеської мови, психологічний вимір його музики через використання певних інтервалів, мотивів тощо, а також звуки тварин, особливо спів птахів, що впізнаються у мелодичних контурах та ритмічних фігурах [7, с. 39].

Скрипкова Соната стала своєрідною реакцією автора на початок Першої світової війни. Відомо, що і Чехія, і Моравія перебували у складі Австро-Угорщини. Як це історично закономірно, народи, що перебували під гнітом імперій, прагнули незалежності, утвердження рідної мови, територіальної самостійності. Роки війни стали водночас сплеском патріотизму для моравців, у числі яких вирізнявся своїми бунтівними позиціями Л. Яначек. Митець жорстко виступав проти панівного в краї австрійського мистецтва.

Прекрасно володіючи німецькою мовою, він свідомо розмовляв виключно чеською (моравського діалекту), ігнорував німецькомовні вистави театру у рідному Брно, прагнув до вивчення і створення мистецьких артефактів національного характеру. Як вихованець, а згодом викладач Слов'янського Інституту, він цілеспрямовано звертався до природи слов'янської музики, її емоційної наповненості, плинності, оповідальності. Такі прерогативи яскраво проявились у Скрипковій Сонаті, яка стала тривожним сигналом на історичні події часу.

Твір не є першим зверненням до жанру скрипкової сонати, адже у роки навчання у Лейпцигу та Відні він вже опановував його. Проте ці ранні твори не збереглися. У Сонаті пізнього періоду постає сформований почерк Л. Яначека, результат довгих і кропітких пошуків, напрацювань, досліджень у сфері мелодики, ритму, гармонічної мови та, насамперед, глибокого психологізму, насиченої емоційної природи людини.

Соната пройшла низку перетворень, що свідчить про самокритичний підхід автора, бажання якнайглибше передати її концепцію. Численні редакції стосувались і змін у порядку частин. Вочевидь, критичні напади з боку виконавців, музикознавців, які не змогли зрозуміти новаторське мислення Л.Яначека, стали причиною метаморфоз твору. Цікаво, що майже незмінною у процесі удосконалення полотна залишалась повсякчас Балада, що в остаточній версії зайняла місце другої частини, а в першому варіанті існувала як самостійна п'єса та належить до значно більш раннього періоду творчості, аніж увесь цикл. Це, безумовно, вказує на її ключове значення у контексті драматургії твору, вагомість, обдуманість, «зробленість» усіх нюансів фактури.

Соната сповнена експресії, напруги, невизначеності і внутрішнього надриву. Перша частина – *Con moto* – розпочинається раптовим емоційним вибухом, речитативною фразою скрипки, яка надзвичайно енергійно вривається у простір, захлинаючись, наголошуючи кожну інтонацію, риторично запитуючи про дещо давно наболіле. Вочевидь, це питання, які назрівали у довоєнному суспільстві, це біль, страждання не одного пригніченого народу, що був закутий у кайдани «чужої» культури. На подібні роздуми наштовхує яскраво національна природа твору, яка, оперуючи різними музично-мовленевими категоріями (інтервальна структура мотивів, асоціація з певними жанровими першоджерелами, ладо-гармонічна, ритмічна складова, тощо) залишається незмінно моравською. Автор не звертається до історично достовірних фольклорних зразків, не цитує їх, не буде своїх тем за їх взірцем. В основі тематизму Сонати лежать мовні інтонації, почерпнуті з реального життя. Так, початкова фраза скрипки дуже асоціативно вводить у атмосферу зазначеного періоду, звертаючись цим вигуком одночасно до всіх і до кожного окремо. Далі вся частина складає враження діалогу близьких людей, адже спільність тематизму, його почергове проведення або ж підхоплення фраз партнерами мимоволі робить слухача пасивним учасником тривожної розмови. Основні лейтінтонації фактично не еволюціонують протягом частини, адже на ці питання немає відповіді. Початкова тема, що звучить після вступу у скрипки, сповнена палкої, але напруженої енергетики людини, що не знаходить собі місця. Поступово цей запал спадає, інтонаційна лінія має низхідний напрям, затихає динаміка, заспокоюється темп. Усе це дуже образно відображає психологічний портрет людини, яка перебуває у стані неспокою, крайньої стурбованості, нервової напруги.

Цікаво зазначити, що такий тип висловлювання – від емоційного вибуху до подальшого спаду і сповільнення мови – був характерний для імпульсивної натури самого композитора [10]. Вочевидь, така манера породжена моравським діалектом, яким свідомо розмовляв Л. Яначек.

Тематичний матеріал першої частини подається певними розділами, секціями. Основна тема – це інтонаційне зерно, засноване на трьох нотах (висхідна секунда та низхідна кварта), які модифікуються у характері висловлювання, звучать то наголошено, підкреслено, з викликом, то відчайдушно благаючи, «тремтячими» трелями, ніби зі сльозами у голосі. Частина має монотематичну структуру, а її форма безпосередньо залежить від драматургічних трансформацій лейтінтонації.

Друга частина – *Балада*. Це саме та частина, яка змогла пройти всі випробування численних редакцій, ставши ліричним центром твору. В її основу покладена досить розгорнута (в порівнянні з улюбленими речитативно-декламаційними темами) мелодія, яка розгортається у формі рондо. Її ліричне звучання, покладене на розкладені гармонії фортепіано, близьке жанру баркароли та має яскраво виражену наспівну природу. Використана автором майже в первинному вигляді раніше створена п'єса, належить до раннього періоду, коли яначеківі пошуки у сфері фольклору були зосереджені на оригінальних першоджерелах. Саме в цьому криється пісенність Балади, що протиставляється мовним наспівам інших частин. В ній спостерігаємо повне «порозуміння» між інструментами, «співрозмовниками» ансамблю, їх діалог цілком гармонійний та просвітлений. Скрипка і фортепіано вторять один одному у різних регістрах, ідентично промовляючи сповнену тепла й любові тему. Проте навіть у цій атмосфері ідилії час від часу з'являються

інтонації напруги: мелодія виривається з середнього у верхній регістр, підсилюється штрихом *marcato* у вигляді клинців, що наголошують кожен звук. Про емоційне нагнітання теми свідчить і авторські вказівки *espressivo*, раптові *sffp*, пришвидшення темпу. Слід зазначити, що митець досить детально виписує позначки у тексті, що, в цілому, є характерною ознакою музики ХХ ст. та відображає бажання творців як найточніше передати своє бачення виконавцям.

Третя частина – *Allegretto* – виконує у циклі функцію скерцо. Її найбільш «класична» структура вказує на неокласичні тенденції у пізньому стилі Л.Яначека. В основі частини коротка поспівка з яскраво вираженими національними інтонаціями. Вона має традиційну квадратну будову (4+4), простий виклад (звучить на трелюючому фоні) та гострий, «колючий» штрих, створюючи враження архаїчного танцю. Проте, на лоні цієї максимально простої теми у фортепіано, весь час пробігають бентежні, низхідні, хроматизовані, глісандоподібні пасажі скрипки, підсилені акцентами-клинцями у лівій руці фортепіано. Вони вносять неспокій і експресію у загальний, здавалося б, безтурботний характер частини. Відбувається накладання двох тематичних та образно-психологічних пластів, котрі вкрай контрастують. Танець стає фоном, відображаючи зовнішню картину, народне свято, дійство. Але герої не асимілюється, а протиставляється оточенню.

Поступово тема відступає короткими акордами *pizzicato*. Середній епізод – *Meno mosso* – вносить ще один образний контраст. Тема також основана на моравській поспівці, але має лірико-драматичний характер. Тридольний розмір, секундові інтонації, гнучка агогіка, спадаючий динамічний рух від кульмінації фрази до її

затихання та сповільнення, що нагадує схлипи, зітхання, скарження на долю, типові для жіночого трагічного образу. Все це дуже асоціативно відтворює живу мову, діалог двох рідних сердець, котрі співпереживають і доповнюють емоційний стан одне одного (скрипка та фортепіано, чергуючись, щоразу завершують, «договорюють» фразу партнера, підтверджуючи констатоване у мелодії). Реприза фактично без змін повторює початковий образ.

Мініатюрне *Allegretto* – це надзвичайно цікава замальовка з життя моравського народу, вона є майже кінематографічною картиною із швидкою зміною образів-кадрів та із напрочуд асоціативним зображенням різних планів, де на лоні щоденного життя народу розгортаються драматичні історії та сюжети.

Фінал – *Adagio* – продовжує образну сферу середнього епізоду попередньої частини, розвиваючи її і доводячи до апогеї драматичного звучання. Основна наспівна, лірична і схвильована мелодія довірена фортепіанній партії. Вона звучить у октавному подвоєнні, має досить широке розгортання, що у порівнянні із короткими темами-поспівками попередніх частин сприймається як неоромантична мелодія. Їй притаманна гнучка агогіка, внутрішня експресія, хвилеподібна динаміка із постійними наростаннями та спадами, арпеджований, тріольний супровід, що нагадує романтично-баркарольний образ, любовні зітхання від раптових бурхливих емоцій. У них відтворюються всі фарби емоційних перепадів закоханої людини – тепло, хвилювання, сльози, експресія, і навіть екстаз. Так, трансформуючись, перевтілюючись у різні емоційні стани і ступені напруги (*Adagio*, *Un poco piu mosso*, *Poco mosso*, *Poco piu mosso*, *rubato con crescento emozione* і нарешті *Maestoso*), тема доходить до найвищої кульмінації: на тлі вкрай схвильованих *tremolo* у партії

фортепіано тема звучить у скрипки з підкреслено артикуляцією кожної ноти, стрімко вирываючись із середнього, «грудного» регістру до верхнього, відтворюючи напружено-емоційну (*con forza, espressivo*) мову оповідача. Хоч, безумовно, ця лірико-драматична тема набуває провідного значення, все ж у драматургії частини є ще один важливий тематичний елемент, що накладається на неї, контрастує, вносить внутрішній неспокій у любовну атмосферу фіналу. Це короткі речитативні мотиви у партії скрипки, розділені паузами. Вони повсякчас повторюються майже незмінно, нагадуючи якісь магичні ритуальні заклинання. Цей «ворожий» елемент, такий несумісний із інтимною основною темою, є моторошним передвісником біди, що нависла над суспільством початку ХХ ст.

Висновки. Творчість багатьох митців, представників різних європейських культур на перетині кін. ХІХ – поч. ХХ ст., рясніє численними зразками національної ідеї, її адаптації та високохудожнього розкриття засобами музики. Задля цього автори користуються величезним комплексом виразових засобів, серед яких питома вага належить опорі на народні першоджерела. Вони трактуються як своєрідні музично-генетичні коди рідного народу. Проте, кожен приклад дослідження проблеми реалізації цієї парадигми в історії музики зазначеного періоду розкриває багатогранність і множинність варіантів імплементації пан-ідеї, що утворює єдиний творчий концепт творчості митців, формує цілісну картину, викристалізовує загальну тенденцію на теренах західноєвропейської культури зазначеного періоду – свідомий музичний націоналізм. Окреме місце у цій плеяді митців належить Л. Яначеку. Автор у Скрипковій Сонаті та у багатьох інших творах цього періоду відобразив дух епохи, хвилюючі настрої суспільства періоду Першої

світової війни та міжвоєнних десятиліть, але зміг це зробити своїм шляхом. Він протиставляє героя соціуму, зображаючи його особисті, інтимні переживання, внутрішній світ. І основним засобом виразності у цьому контексті для митця стає жива мова персонажа, відбита у мовних наспівах тематизму творів. Митець розробив на теоретичному рівні, а згодом реалізував у власній композиторській спадщині індивідуальну концепцію втілення фольклорних джерел у професійній музиці. При цьому він спирається не на типові для народної творчості пісні і танці, як це здійснюють у різних формах його попередники та сучасники, а на інтонації рідної розмовної мови, котрі розшифровує, фіксує у вигляді нотного матеріалу, ретельно вивчає, аналізує та, як результат, формує на їх ґрунті музичну мову своїх кращих опусів. Відтак основною ідеєю його творчості стало розкриття емоційної природи людини, її психологічних станів через розмовні інтонації, трансформовані у музичні звуки та вплетені у канву творів.

Дослідження не вичерпує усіх питань, пов'язаних із проблемами музики Л.Яначека, адже творча діяльність митця відбувалась на перетині різних культур – німецької, австрійської, чеської, словацької, моравської. Вивчення специфіки їх взаємодії, впливу на формування авторського письма є окремою цікавою ланкою дослідження стилю автора. Проте основні теоретичні тези розвідки можуть бути рекомендовані для подальших напрацювань у сфері чеської та словацької камерно-інструментальної музики, а її практичні результати стануть корисними для педагогів, студентів, виконавців у процесі вивчення творів зазначеного композитора.

Список використаної літератури:

1. Бедакова С. «Празька композиторська школа» в українській музичній культурі. Київ: ДАКККиМ, 2005. 115 с.
2. Бедакова С. Художньо-естетичні здобутки «Празької школи» в контексті творчих пошуків українських композиторів Галичини кінця ХІХ – першої половини ХХ ст.: автореф. дис... канд. мистецтвознав. Київ, 2006. 19 с.
3. Детлеф Г. Феномен Леоша Яначека в історії музики. Українське музикознавство. Київ, 2004. Вип. 33. Сс. 366-378.
4. Лисий І. Концепт національної ідентичності в дослідженнях культури. *Ertium non datur*: проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі ХІХ-ХХІ ст.: колективна монографія. 2014. Сс. 40-52.
5. Фрасинюк Н. Концепт, поняття, значення у їх взаємозв'язку та взаємодії. Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. Тернопіль, 2021. Т. 32 (71). №4 Ч.2. Сс.68-71.
6. Beckerman, M. Janacek and His World. Princeton: Princeton University Press, 2003. 320 p.
7. Mirette H. Leos Janáček: The Theory of Speech Melody in His Piano Sonata 1.X.1905 and In the Mists. DMA document, University of Miami, 2019.
URL:
https://scholarship.miami.edu/discovery/delivery/01UOML_IN ST:ResearchRepository/991031447678702976#13355511770002976
8. Racek J. Leoš Janáček v mých vzpomínkách. Praha: Vyšehrad, 1975. 110 p.

9. Štědroň M. *Leoš Janáček a hudba 20. století: paralely, sondy, dokumenty*. Brno: Nadace Universitatis Masarykiana, 1998. 301p.
10. Vainiomäki T. *The Musical Realism of Leoš Janáček From Speech Melodies to a Theory of Composition*. Academic dissertation. Helsinki, 2012. 356 p. URL: <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/36087/themusic.pdf>
11. Vogel J. *Leoš Janáček: Život a dílo*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. 385 p.
12. Wingfield P. *Leoš Janáček. Music of the Twentieth-century Avant-garde: A Biocritical Sourcebook*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2002. P.p 224-235.
13. Žeželj-Gualdi D. *Leoš Janáček's Violin Sonata and How it Compares to the Violin Sonatas of Brahms and Debussy*. Abstract Doctor of Musical Arts. Athens, Georgia 2006. URL: https://getd.libs.uga.edu/pdfs/zezelj-gualdi_danijela_200605_dma.p

Gabriella L. ASTALOSH,

Ph.D, Associate Professor,

M. Lysenko Lviv National Music Academy,

Lviv, Ukraine,

e-mail: gabriella.astalosh@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-5539-2713

L. JANÁČEK'S SONATA FOR VIOLIN AND PIANO IN THE LIGHT OF THE NATIONAL CONCEPT OF ARTIST'S CREATIVITY

Abstract. The article is dedicated to highlighting the national concept of L. Janáček's creativity on Violin Sonata example. It explores the stylistic paradigm of the artist's

heritage, substantiates its specificity in the chamber-instrumental genre. The purpose of the article is on the base of L. Janáček's thoroughly studied compositional style to systematize the ideological and content prerogatives of the Sonata for Violin and Piano in the context of its author's musical nationalism. The following methods were used to reveal the presented issues: historical (study the foundations of the Czech composers' school at the turn of the late 19th and early 20th centuries), source studies (examination of existing musicological works on related issues), analytical, structural and logical (covering the chronology of the historical aspect of the problem, mastering the specifics of L. Janáček's compositional writing), the method of theoretical generalization (for summarizing). The creativity of many artists, representatives of various European countries at the intersection of the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries abounds with numerous examples of the national idea, its adaptation and highly artistic disclosure by means of music. However, each example of study the problem of implementation this issue in the history of culture of the specified period testifies the multifacetedness and multiplicity of options for the interpretation the pan-idea—the musical nationalism. A separate place in this galaxy of creative personalities belongs to L. Janáček. He developed at the theoretical level, and later implemented in his own compositional heritage an individual conception of the embodiment of folkloric primary sources in professional music. Herewith, the master relies this not through songs and dances typical of folk creativity as his predecessors and contemporaries do in various forms, but on intonations of native spoken language, which he deciphers, records in the form of sheet music, carefully studies, analyzes and, as a result, forms on its base the musical language of his best opuses.

Key words: national idea, Moravian folklore heritage, chamber-instrumental creativity, L. Janáček.

References:

1. Biedakova, S. (2005). “Prazka kompozytorska shkola” v ukrainskii muzychnii kulturi [“Prague Composers' School” in Ukrainian musical culture]. Kyiv: DAKKKim [in Ukrainian]
2. Biedakova, S. (2006). Khudozhno-estetychni zdobutky “Prazkoi shkoly” v konteksti tvorchykh poshukiv ukrainskykh kompozytoriv Halychyny kintsia XIX – pershoi polovyny XX st. [Artistic and aesthetic achievements of the “Prague School” in the context of creative searches of Ukrainian composers of Galicia at the end of the 19th – the first half of the 20th century]. Extended abstract of candidate’s thesis. Kyiv [in Ukrainian].
3. Detlef, H. (2004). Fenomen Leosha Yanacheka v istorii muzyky Fenomen Leosha Yanacheka v istorii muzyky [The phenomenon of Leoš Janáček in the history of music]. Ukrainske muzykoznavstvo, 33, 366-378 [in Ukrainian].
4. Lysyi, I. (2014). Kontsept natsionalnoi identychnosti v doslidzhenniakh kultury [The concept of national identity in cultural studies]. Ertium non datur: problema kulturnoi identychnosti v literaturno-filosofskomu dyskursi XIX-XXI st.: collective monography. Kyiv: NaUKMA [in Ukrainian]
5. Frasyniuk, N. (2021). Kontsept, poniattia, znachennia u yikh vzaiemozviazku ta vzaiemodii [Concept, concept, meaning in their relationship and interaction]. Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Filolohiia. Zhurnalistyka. 32 (71), 4, 2, 68-71 [in Ukrainian]
6. Beckerman, M. (2003). Janacek and His World. Princeton: Princeton University Press [in English]

7. Mirette, H. (2019). Leos Janáček: The Theory of Speech Melody in His Piano Sonata 1.X.1905 and In the Mists. DMA document, University of Miami. Available at: https://scholarship.miami.edu/discovery/delivery/01UOML_IN ST:ResearchRepository/991031447678702976#133555117700 02976 [in English]
8. Racek, J. (1975). Leoš Janáček v mých vzpomínkách. Praha: Vyšehrad [in Czech].
9. Štědroň, M. (1998). Leoš Janáček a hudba 20. století: paralely, sondy, dokumenty. Brno: Nadace Universitatis Masarykiana [in Czech]
10. Vainiomäki, T. (2012). The Musical Realism of Leoš Janáček From Speech Melodies to a Theory of Composition. Academic dissertation. Helsinki. Available at: <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/36087/themusi c.pdf> [in English]
11. Vogel, J. (1963). Leoš Janáček: Život a dílo. Praha: Státní hudební vydavatelství [in Czech].
12. Wingfield, P. (2002). Leoš Janáček. Music of the Twentieth-century Avant-garde: A Biocritical Sourcebook. Westport, Greenwood Publishing Group. Available at: https://books.google.com.ua/books?id=sgDJKVXraE0C&pg=PA225&lpg=PA225&dq=moravski+janacek&source=bl&ots=T VJB3OXBCO&sig=ACfU3U3_eBn1-- ELvVRBwGpB_Qcw58PBLw&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEw j4ss_ujr38AhXB2qQKHdzqDskQ6AF6BAgPEAM#v=onepag e&q=moravski%20janacek&f=false [in English]
13. Žeželj-Gualdi, D. (2006). Leoš Janáček's Violin Sonata and How it Compares to the Violin Sonatas of Brahms and Debussy. Abstract Doctor of Musical Arts. Athens, Georgia. Available at: https://getd.libs.uga.edu/pdfs/zezelj-gualdi_danijela_200605_dma.p [in English].