

Ганна ХМАРА,

orcid.org/0000-0003-0987-337X

провідний концертмейстер кафедри скрипки

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна) akhmara@ukr.net

СТАНОВЛЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ В УКРАЇНСЬКІЙ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХVІІІ СТОЛІТТЯ

У запропонованій статті проаналізовано становлення й розвиток індивідуального композиторського стилю в камерно-інструментальній творчості українських композиторів другої половини ХVІІІ століття М. Березовського, Д. Бортнянського та російського скрипаля українського походження І. Хандошкіна. Основну увагу зосереджено на розгляді зародження й розвитку камерно-інструментальної музики українських авторів у контексті загальноєвропейського класицизму ХVІІІ століття. Досліджено спільне й відмінне у творчості вітчизняних і європейських класицистів Дж. Паїзіелло, В. А. Моцарта, А. Ф. Тица, Г. Ф. Телемана та М. Березовського, Д. Бортнянського, І. Хандошкіна. На основі наявних в українському й світовому музикознавстві досліджень проаналізовано твори, написані в камерно-інструментальних жанрах, визначено загальноєвропейські й національні елементи музичної мови, їх співвідношення та взаємодію. Мета статті – прослідкувати становлення й розвиток індивідуального композиторського стилю в камерно-інструментальній творчості вітчизняних композиторів-класицистів і довести, що розуміння її еволюції є важливим для сприйняття творів цих авторів саме як українських, національних митців. Аналіз творчості вітчизняних і європейських композиторів-класицистів дає змогу зробити такий **висновок**: попри те що розвиток української музичної культури перебував цілком у річищі європейської традиції, становлення індивідуального стилю в камерно-інструментальних жанрах вітчизняних авторів відбувалося надзвичайно швидко. Від першого твору, написаного українським автором в інструментальному жанрі до останнього, розглянутого в запропонованій роботі, пройшло усього 17 років, і за цей час вітчизняні автори пройшли величезний шлях, створили кожний свій неповторний стиль і поповнили скарбницю світової музичної культури своїми творами. За декілька десятиліть найкращі українські автори опанували композиторську техніку такою мірою, що достатня для висловлювання почуттів, для передавання настрою, характеру й національного забарвлення в музиці.

Ключові слова: український класицизм, камерно-інструментальна музика, творчість М. Березовського, Д. Бортнянського, І. Хандошкіна; музика ХVІІ століття.

Ганна ХМАРА,

orcid.org/0000-0003-0987-337X

Leading Accompanist of Violin Department

of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

(Kyiv, Ukraine) akhmara@ukr.net

THE ASCERTAINMENT OF INDIVIDUAL COMPOSITION STYLE IN UKRAINIAN CHAMBER INSTRUMENTAL MUSIC OF THE SECOND HALF OF 18TH CENTURY

The proposed article analyzes the formation and development of individual composer style in the chamber and instrumental work of Ukrainian composers of the second half of eighteenth century: Maksym Berezovsky, Dmytro Bortniansky, and Russian violinist of Ukrainian origin Ivan Khandoshkin. The main focus is on considering the origin and development of chamber and instrumental music of Ukrainian authors in the context of pan-European classicism of the eighteenth century. Similarities and differences in works of Ukrainian and European classicists Giovanni Paisiello, Wolfgang Amadeus Mozart, Anton Ferdinand Titz, Georg Philipp Telemann and Maksym Berezovsky, Dmytro Bortniansky, Ivan Khandoshkin were investigated. Based on the existing studies in Ukrainian and world musicology, the works written in chamber instrumental genres are analyzed, the pan-European and national elements of musical language, their correlation and interaction are identified. **The purpose** of the article is to trace the formation and development of individual composer style in chamber instrumental oeuvre of Ukrainian classical composers and to prove that understanding of its evolution is important for the perception of the works of these authors as Ukrainian national composers. The analysis of national and European classical composers allows us to draw the following **conclusions**: despite the fact that the development of Ukrainian musical culture was entirely in the confluence of the European tradition, the development of individual style in the chamber instrumental genres of national composers was extremely fast, – from the first piece written by Ukrainian author in the instrumental genre to the last one considered in the proposed work, only 17 years have passed, and during this time domestic authors have gone a long way, created each their own unique style and supplemented the treasury of the world music culture with their works. In several decades, the best Ukrainian authors have mastered the composer's technique to a degree sufficient to convey feelings, to convey mood, character and national color in music.

Key words: Ukrainian classicism, chamber and instrumental music, creation of Maksym Berezovsky, Dmytro Bortniansky, Ivan Khandoshkin, music of 18th century.

Постановка проблеми. Досліджуючи історію української музичної культури, ми можемо краще зрозуміти витoki, коріння музичних явищ у нашій національній музиці. Історія становлення камерно-інструментальної музики українських авторів видається надзвичайно важливою, адже камерно-інструментальні жанри, як такі, що не мали витоків на теренах Російської імперії, на батьківщині композиторів, а з'явилися майже революційно в музиці вітчизняних¹ композиторів, дають змогу якнайкраще зрозуміти роль і вплив загальноєвропейських культурних традицій, зокрема класицизму, на українську музику, а також простежити становлення індивідуальної композиторської мови авторів саме в цих, не повною мірою природних для вітчизняних митців, жанрах.

Камерно-інструментальна музика не була головним напрямом у творчості М. Березовського і Д. Бортнянського. Для італійців, що працювали тоді в Санкт-Петербурзі й чинили вплив на українських композиторів, камерно-інструментальні жанри також не були головними. Камерно-інструментальні твори здебільшого були ними написані на замовлення для певних виконавців. Це багато в чому обумовлює як склади таких ансамблів, складність інструментальних партій, так і особливості тематизму й побудови форми творів. Виключенням з цього ряду вітчизняних авторів є, насамперед, І. Хандошкін, для якого саме інструментальні жанри стали основним напрямом творчості. Також ми можемо говорити про неперерічне явище – цикл 8 концертів для клавесина з оркестром Дж. Паїзіелло, які були написані саме під час перебування в Санкт-Петербурзі й виконання яких у Російській Імперії було визначною мистецькою подією.

Друга половина XVIII століття – розквіт класицистичного мистецтва по всій території Європи. Саме мистецтво цього напрямку привозили європейські музиканти й до Санкт-Петербурга. Класицизм – одне з найбільш регламентованих, деякою мірою навіть уніфікованих явищ у мистецтві. Певні правила регламентували написання творів майже в усіх жанрах. Тим ціннішими для нас стають ті інтонації, індивідуальні особливості в побудові творів, які дають нам відчуття індивідуальності і національну школу авторів, які не дадуть нам сплутати Д. Бортнянського і Б. Галуппі, Дж. Паїзіелло і В. А. Моцарта, М. Березовського та Й. Гайдна.

¹ Цей термін ми тут використовуємо для позначення композиторів, які походили саме з Російської імперії, до якої тоді належала й Україна, на відміну від іноземців – переважно італійців, які працювали на ключових музичних посадах при дворі російських самодержців.

Мета статті. Розуміння процесу становлення камерно-інструментальної музики українських композиторів XVIII століття робить можливим визначення індивідуального, національного елементу в музиці з надзвичайно високим коефіцієнтом узагальнення – музиці епохи Класицизму. У статті досліджені зв'язки камерної музики українських композиторів-класицистів із західноєвропейськими класицистичними творами. Визначення індивідуального стилю, зокрема його складових елементів, що дають відчуття національне забарвлення музики, є надзвичайно важливим для сприйняття й розуміння творів вітчизняних композиторів-класицистів саме як українських, національних митців.

Багато дослідників вивчали творчість як українських, так і європейських композиторів доби Класицизму, але детальна увага до камерно-інструментальної творчості українських класицистів, до зв'язку їхніх творів із загальноєвропейським контекстом є науковою новизною запропонованої роботи.

Аналіз досліджень. У статті йде мова про українських митців XVIII століття, тому не можна пройти повз працю С. Лісецького «Класицизм – фундаментальний творчий напрямок в українській музиці другої половини XVIII – початку XIX століття» (Лісецький, 2012). Близькою до напряму запропонованої статті є дисертаційна робота О. Шарової «Музыкальное образование в русской культуре эпохи Просвещения: основные направления и методики» (Шарова, 2000), в якій авторка розмірковує над взаємозв'язками між іноземними музикантами, що працювали у Санкт-Петербурзі у XVIII столітті, та вітчизняними митцями. Багато матеріалу – і нотного, і документального – дає дисертаційне дослідження Г. Малініної «Музыкальная росси́ка XVIII столетия: состояние источников; пути изучения» (Малініна, 2008). Надзвичайно цікавою є дисертація С. Нестерова «Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века» (Нестеров, 2009), у якій детально аналізуються три сонати для скрипки-соло І. Хандошкіна. І хоча не всі висновки видаються беззаперечними, зокрема в частині зв'язків музики композитора з попередниками та сучасниками детальний аналіз усіх трьох сонат вітчизняного майстра здійснено чи не вперше. Цікавою є і його типологія сонат для скрипки соло та сонат І. Хандошкіна в унікальний тип. Автор прослідковує такий тип сонати для скрипки соло в музиці композиторів XIX–XX століть.

Однак автори усіх згаданих праць, а також тих робіт, які вже можуть вважатися класичними

(Келдиш, 1965; Ліванова, 1982; Корній, 1998, Степаненко, 2008), майже не зупиняються на камерно-інструментальній творчості українських композиторів-класицистів або дають загальну картину цієї музики, аби читач мав уявлення про її існування та місце у творчій біографії авторів камерних жанрів. Можна відзначити звернення саме до камерно-інструментального твору – Сонати для скрипки соло №1 *соль мінор* «На смерть Василя Мировича» І. Хандошкіна у статті М. Степаненка «Три долі». У цій роботі автор звертається до історії написання твору, даючи нам вагомий підстави розглядати творчість І. Хандошкіна саме як великою мірою українського композитора. Отже, розгляд камерно-інструментальної творчості вітчизняних композиторів-класицистів у контексті західноєвропейського Класицизму – це питання, яке досі спеціально не досліджувалося, тож є завданням пропонованої статті.

Виклад основного матеріалу. Для кращого уявлення, як саме розпочала своє існування камерно-інструментальна музика на теренах Російської імперії, треба зазначити що взагалі вся культура, і зокрема музична, європейської традиції була насаджена Петром I не еволюційним шляхом, як в інших європейських країнах, а революційним. За надзвичайно короткий проміжок часу (30–50 років) Російська імперія пройшла шлях, на який європейські країни мали століття. Зовсім інші, нові стилі в архітектурі, живописі, нове ставлення до науки й літератури – все це швидко було опановано, прийняте суспільством (хоча, як відомо, і не одразу) (Хмара, 2015: 3–4). З мистецтвом танцю й музикою ситуація була складна: з одного боку, це мистецтво справді викликало щирий захват, а з іншого – вітчизняних спеціалістів, готових танцювати європейські танці, співати в операх, грати в оркестрах, диригувати й писати музику, не було зовсім. Але з часом із середовища Придворної співацької капели², із придворних музично-театральних труп стали виходити на перший план вітчизняні обдаровані співаки й інструменталісти. Їхнім навчанням займалися італійські маестро. Саме серед таких музикантів і були М. Березовський, Д. Бортнянський та І. Хандошкін.

Обмеження рамками статті не дає можливості детально аналізувати всю мистецьку ситуацію в

Російській імперії в другій половині XVIII століття, тому вважаємо доречним зупинитися окремо на кожній з трьох постатей вітчизняних композиторів-класицистів і проаналізувати саме їхні камерно-інструментальні твори в контексті європейської класицистичної традиції.

Перший за часом з українських митців, творчість яких розглянуто в пропонованій роботі, – Максим Созонтович Березовський. Усі його камерно-інструментальні твори були написані в Італії. Ми знаємо Скрипкову сонату й три Сонати для клавіру, що віднайдені у Кракові А. Калениченком і В. Шульгіною й атрибутовані М. Березовському, причому віднесені до раннього періоду творчості (Рицарева, 2013: 118–119). Зупинимося детально на Сонаті для скрипки та чембало (Піза, 1772 р.). Нагадаймо, що ця Соната – перший твір, написаний українським композитором у камерно-інструментальному жанрі взагалі. Розуміючи це, особливо цікаво буде порівняти другу частину сонати з капричіо *La partenza* Дж. Паїзієлло для скрипки та клавіру, написаним автором у 1783 році в Санкт-Петербурзі, напередодні від'їзду італійського композитора на батьківщину. Капричіо (у численних виданнях редактори пишуть канцона *La partenza*, але в рукописі – саме капричіо) ліричне за змістом, написане в повільному темпі, в мінорі, у жанрі сициліани, тому видається доречним порівнювати цю музику саме з ліричною повільною другою частиною твору М. Березовського. Зіставлення творів саме цих композиторів видається цікавим також тому, що головними, центральними жанрами у їхній творчості не були камерно-інструментальні жанри: для М. Березовського таким жанром був хорівий концерт, а для Дж. Паїзієлло – опера, зокрема опера-буффа.

Повільні другі частини сонатних циклів часто трактуються композиторами-класицистами більш вільно, ніж жанрові (менуєт, рондо); мають більше простору для індивідуального висловлювання, ніж сонатна форма перших частин. Композитор тут більш вільний, і для досягнення музичних завдань часто використовує музичні інтонації, які йому ближчі. Будова форми – проста тричастинна в Дж. Паїзієлло та старовинна сонатна в М. Березовського – подібна в цих композиторів (замість розробки М. Березовський пише *до-мінорний* епізод, репріза скорочена). Середній розділ невеликий, неконтрастний, але з іншим емоціональним забарвленням, вирізняється жвавішим гармонічним рухом. Але музичний зміст зовсім різний. Європейська традиція камерно-інструментального музикування для М. Березовського – явище нове

² До складу капели входили співаки з усіх регіонів імперії, але переважно вона складалася з українців, про що Якоб фон Штелін писав ще у 1735 р. (Штелін, 1935: 58) Після відкриття Глухівської школи, а потім після переміщення центру підготовки музикантів до Харкова, де в казенному училищі було відкрито вокальний й інструментальний класи, їхня кількість тільки зростала.

й великою мірою чужорідне. Тому його камерно-інструментальна творчість зовсім не схожа на його хорову музику, яка й принесла йому визнання. Можна припустити, що в хоровій творчості, маючи міцну опору – багатоговікову хорову культуру, композитору набагато легше проявити свою індивідуальність. У камерній музиці ми бачимо, що автор бере за основу повільної частини оперну арію. З італійською оперою український митець був уже добре знайомий: він виконував оперні партії ще у Санкт-Петербурзі. В Італії він напевне чув багато опер. Нам відома і його власна опера «Демофонт», написана в жанрі італійської опери-серія. Тож у другій частині ми чуємо прекрасну італійську оперну арію в партії скрипки, партію клавіру видається доречним розшифрувати як обережний, підтримувальний акомпанемент оркестру. У тактах 28–29, наприкінці, композитор передбачає каденцію, яку більшість виконавців трактує як подібну до вокальної, що є типовим для повільних частин у класичних сонатах. Інструментальний стиль М. Березовського також є цікавим: партія скрипки в другій частині – це ліричне висловлювання, сповнене глибокого почуття. Автор майже уникає абсолютних повторів, думка весь час розвивається, і ми сприймаємо її як щире, безпосереднє висловлювання. Цим друга частина відчутно відрізняється від крайніх частин циклу, де і тематизм, і гармонічна мова є дуже типовими для ранньокласичного стилю взагалі й не мають таких яскравих індивідуальних ознак.

Тепер звернімося до твору Дж. Паїзієлло. Композитор мав на меті створити чуттєву музику, повну суму та жалю, про що говорить і програмний підзаголовок п'єси. Для цього видатний оперний композитор Дж. Паїзієлло звертається не до свого улюбленого жанру – опери, а до італійської народної музики. Мелодія оспівує терції та сексти, акомпанемент також рясніє паралельними секстами й терціями. Усю частину написано в повільному темпі *Largo*, у розмірі 6/8, що є характерним для сициліани. Отже, ми бачимо, що володіння композиторською технікою вже дає композитору змогу використовувати в класичистичній музиці народні інтонації, спиратися на народну основу. Не можна оминати увагою, звісно, і рівень володіння інструментами – як скрипкою, так і клавіром. Майстерно, дуже детально для свого часу виписані інструментальні партії. Клавір має і вступ, і програші, ми чуємо діалог інструментів, а не лише сольну партію й акомпанемент.

Наступним кроком, що дасть змогу зафіксувати розвиток камерно-інструментальної музики на теренах Російської імперії, буде порівняння

перших частин Концертної симфонії *сі-бемоль мажор* (1787) Д. С. Бортнянського й Квартету для гобоя та струнних В. А. Моцарта *фа мажор* (1781) KV 370. Тут перед нами вже два справжніх шедеври. Не маючи змоги занурюватися в історію написання цих творів, відзначимо, що обидва вони створені на замовлення: В. А. Моцарт писав квартет для Мюнхенського курфюрста Карла Теодора, орієнтуючись на свого знайомого гобоїста-віртуоза з оркестру курфюрста Фридриха Рамма, а Д. Бортнянський створив Концертну симфонію для Малого двору Павла I, орієнтуючись на виконавські можливості придворних музикантів.

Ці два твори – прекрасний взірць музичного мистецтва доби Класицизму. Вони багато в чому подібні, але мають відбиток індивідуальної мови композиторів. І для В. А. Моцарта, і для Д. Бортнянського величезне значення мала опера, і ці перші частини яскраво демонструють нам оперну стилістику. У Д. Бортнянського дуже виразні, яскраві теми та прийоми опери-буффа (такти 4, 19, 28–29, 38–41 та у відповідних місцях у репрізі). Для обох розробок характерний мотивний розвиток, надзвичайно рухлива гармонічна мова, оркестрове мислення, театральні зіставлення *tutti – solo*.

Індивідуальна композиторська мова тут (і це є цілком характерно для композиторів-класицистів) проявляється у розробці. Абсолютно класичні головна, сполучна, побічна й заключна теми саме за розробки набувають індивідуального забарвлення. У Д. Бортнянського на початку розробки, в мінорі, дуже виразні низхідні малі сексти, що оспівують тоніку (такти 58–61). Тему композитор доручає струнним, характер звучання надзвичайно близький до української пісні. Ще більше схоже на українську пісню звучання тактів 74–78 (кінець розробки): оспівування терції на сексти, гармонічний мінор, тема переходить від скрипки до віоли. Ще більший ефект від цього щирого ліричного висловлювання досягається композитором із початком репрізи: це справжній театральний ефект – ліричні герої відходять у глибоку сцену, і майже без підготовки звучить весь склад ансамблю (*solo – tutti*).

У першій частині Квартету В. А. Моцарта ми чуємо багато подібного, але саме в розробці і є головна відмінність: австрійський композитор використовує австрійські фольклорні елементи. Так само, як і в Д. Бортнянського, перші ж такти розробки (62–75) будуються на новій повільній пісенній мелодії, яка проходить у всіх інструментах і стає гармонічною канвою розробки. Ця мелодія відрізняється від наспівних тем експозиції, що створювали атмосферу оперної сцени.

Таким чином, ми можемо зробити висновок, що за достатньо високого рівня композиторської техніки індивідуальні риси авторської мови ми можемо почути навіть у надзвичайно регламентованій й узагальненій сонатній формі, і місце прояву таких рис – розробка як місце найбільшої творчої свободи композитора.

Останнє порівняння – це твори І. Хандошкіна й відомих європейських скрипалів А. Ф. Тіца та Г. Ф. Телемана. Творчість Івана Хандошкіна – унікальне явище для XVIII століття. Окрім того, що на відміну від вищезгаданих композиторів він писав виключно інструментальну музику, ми можемо говорити про унікальність його композиторського стилю. Ми не можемо взяти для порівняння з розглянутою тут Сонатою *ре мажор* для скрипки соло жодного твору такого самого жанру тих композиторів, що жили й творили поруч із ним: всі сонати, що писали А. Ф. Тіц, який працював у Санкт-Петербурзі, Дж. Тартіні, А. Кореллі та інші, сучасні І. Хандошкіну автори, було написано для скрипки та *basso continuo*. Від сольних *sonata da chiesa* І. С. Баха твори вітчизняного автора були за часом написання й стилістично надто далекі, до того ж вони не були настільки популярними, як твори старшого сучасника Івана Хандошкіна – 12 фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана. Як відомо, у 1729 р. у віці 48 років видатного німецького композитора було запрошено до Російської імперії на посаду капельмейстера імператорського двору. І хоча Г. Ф. Телеман відмовився, і його приїзд не відбувся, можна припустити, що його музика, надзвичайно популярна по всій Європі, була добре відома й у Росії.

Іншим автором, творчість якого, безперечно, має бути розглянута, є А. Ф. Тіц – австрійський композитор і скрипаль, який у 1752–1755 роках працював у Глухові й Батурині в капелі графа К. Розумовського, а з 1755 до кінця життя (до 1810 р.) жив і працював у Санкт-Петербурзі. Він був впливовим музикантом: вів надзвичайно активне концертне життя, грав соло, в дуетах і в заснованому ним струнному квартеті, викладав (у тому числі, навчав гри на скрипці майбутнього імператора Олександра I), писав багато інструментальної музики. Згодом його діяльність була пов'язана з Першим придворним оркестром (Бочаров, 2005: 294–295). Відомо, що А. Ф. Тіц був автором Шести сонат для скрипки та клавіру, але ноти не збереглися. Відомі Три сонати для клавіру та скрипки не можуть зацікавити в контексті пропонованої статті через те, що партія скрипки в них цілком несамостійна, акомпанувальна. Тому розглянемо **струнний квартет *ре мінор* А. Ф. Тіца,**

один з його «Голіцинських» квартетів, що був написаний у 1781 р. й надрукований у Відні у 1782 році (Огаркова, 2002: 260–265).

Творчість усіх трьох вищезгаданих авторів не була стилістично однорідною. На відміну від М. Березовського, Д. Бортнянського, Дж. Паїзелло та В. А. Моцарта, творчість яких належить до Класицизму (у випадку Максима Березовського – до ранньокласичного стилю), вони стояли на перетині епох: творчість І. Хандошкіна поєднує класицизм і риси бароко, з одного боку, і вплив сентименталізму, з іншого; Г. Ф. Телеман творив на перетині бароко й класицизму; А. Ф. Тіц у своїх творах, подібно до І. Хандошкіна, поєднував класицизм і сентименталізм. Така стилістична неоднорідність, рухливість – риса, що об'єднує цих композиторів, і це є цілком природним для музики XVIII століття, для якої загалом був характерний і стильовий синтез, і пришвидшена зміна стилів.

Для розгляду візьмемо **Сонату І. Хандошкіна для скрипки соло № 3, *ре мажор*** (1781 р.). Дослідники відзначають її відмінність від двох попередніх і «незавершеність» (Нестеров, 2009: 9). Усі три сонати побудовані за принципом, властивим ранньому класицизму, – «повільно-швидко-швидко», але на відміну від двох перших сонат у третій ми замість розгорнутого фіналу бачимо коротку частину, що не несе великого змістовного навантаження, а, швидше, написана, аби зберегти тричастинність, не закінчувати цикл менуетом і дати невеличкий підсумок. Як ми далі побачимо, таким же чином буде написано **Фантазію № 2 *ре мажор* Г. Ф. Телемана**: після двох великих частин – вступу й фугованої великої другої частини – композитор пише невеличкий фінал у швидкому темпі на 24 такти у формі періоду. У А. Ф. Тіца третя частина відсутня, цикл двочастинний: перша частина – сонатна форма, друга – тричастинна, менует. Таким чином, структура циклу в усіх трьох авторів не є сталою, вони експериментують з нею. І якщо про Г. Ф. Телемана можна сказати, що відбувається кристалізація циклу і він іде від церковної сонати й сюїти саме до структури класичної сонати, то І. Хандошкін й А. Ф. Тіц вже намагаються змінювати сталий сонатний цикл для індивідуального втілення музичних ідей.

З німецьким композитором І. Хандошкіна споріднює музична мова: принципи викладення надзвичайно подібні. Обидва автори не пишуть фуг як таких, але музика насичена поліфонією. І якщо у творчості вітчизняного автора зазвичай відзначають розвинену підголоскову поліфонію, якою насичені його варіаційні цикли на народні теми, то в цій Сонаті ми чуємо справжні барокові прийоми:

приховане двоголосся (такти 1–4, 12–16, 19–23, 38–43); спірання на бас (такти 5–8, 51–58). І. Хандошкін не пише фугованих розділів на відміну від Г. Ф. Телемана, який у другій частині використовує поліфонічні прийоми, але саме звучання скрипки дуже подібне. Порівняймо такти 17–24 другої частини Сонати І. Хандошкіна й такти 6–12 і далі 19–24 першої частини Фантазії Г. Ф. Телемана; а також розкладені на фігурації акорди зі спіранням на бас – такти 51–58 першої частини Сонати й такти 19–22 й 98–102 другої частини Фантазії.

Проаналізувавши все те спільне, що об'єднує Сонату Івана Хандошкіна та Фантазію Г. Ф. Телемана, можемо відзначити й розбіжності. Своєрідність, неповторність музичної мови І. Хандошкіна полягає в тому, що попри те, що дуже багато спільного в його музиці є із бароковим, суто інструментальним сприйняттям скрипки (на відміну від вокального, яке йде від опери та спостерігається в повільних частинах творів М. Березовського, В. А. Моцарта, Д. Бортнянського та інших), ми завжди відрізняємо його стиль через поєднання скрипкового стилю епохи Бароко з індивідуальними вокальними романсовими інтонаціями. І такі інтонації, такий музичний зміст наближають його Сонату до Квартету для струнних інструментів, який написав того самого року А. Ф. Тіц.

У Квартеті *ре мінор* автор пише розвинену партію першої скрипки з акомпанементом струнних, і за звучанням це є близьким до Сонати І. Хандошкіна. Бурхливий епізод в *ре мінорі* наприкінці першої частини Сонати, хоча й написаний в поліфонізованому бароковому стилі, за настроєм дуже нагадує першу частину Квартету. Також багато спільного в других частинах: це менуети, але не пасторально-танцювального, а ліричного, інтимного характеру.

Висновки. Становлення камерно-інструментальної музики у творчості вітчизняних композиторів-класицистів М. Березовського, Д. Бортнянського й І. Хандошкіна відбулося надзвичайно стрімко. Від Сонати для скрипки та чембало *до мажор* М. Березовського (1772 р.) до Концертної симфонії для семи інструментів *сі-бемоль мажор* Д. Бортнянського (1787 р.) пройшло всього 17 років, але за цей час була подолана величезна відстань. Якщо М. Березовський у Сонаті користується класицистичною

мовою блискуче, але ще як іноземною: не чутно яскравих ознак індивідуальної мови композитора, відсутні також і національні ознаки в музиці, і тільки в другій частині ліричне висловлювання автора звучить дуже натхненно й щиро, – то Д. Бортнянський володіє класицистичною мовою вже як рідною: його музика сповнена життя й гумору, суму й святковості. Д. Бортнянський уже майстерно розробляє матеріал головних партій, ми чуємо його індивідуальну мову, також досить відчутне й національне забарвлення музики.

Таким чином, індивідуальний композиторський стиль у камерно-інструментальних творах українських митців викристалізувався дуже швидко, і в розглянутих зразках ми вже бачимо індивідуально-стильові особливості: М. Березовський використав для прояву власного стилю другу частину Сонати, Д. Бортнянський – розробку сонатної форми.

Іван Хандошкін створив власний, надзвичайно яскравий композиторський стиль, використовуючи досвід попередніх епох і даючи життя новому стилю, що поєднує як барокові, так і класичні риси та прийоми скрипкової гри, але водночас музичний зміст його твору вже ближчий до популярного тоді сентименталізму. І все це відбулося в середовищі, де прикладів камерно-інструментальної музики, написаної вітчизняними авторами, було зовсім небагато. На прикладі Сонати № 3 *ре мажор* і в порівнянні з Фантазією № 2 *ре мажор* Г. Ф. Телемана та Квартетом *ре мінор* А. Ф. Тіца ми бачимо, що І. Хандошкін створив свій неповторний інструментальний стиль, використавши попередні надбання й дивлячись вперед, в епоху Романтизму.

Порівнюючи музику вітчизняних композиторів із творами європейських авторів – Дж. Паїзіелло, В. А. Моцартом, Г. Ф. Телеманом та А. Ф. Тіцем, маємо змогу переконатися в тому, що розвиток української музичної культури відбувався цілком у річищі європейської традиції. І попри те, що стартові позиції вітчизняних і європейських митців були просто напрочуд різні, за декілька десятиліть найкращі українські автори опанували композиторську техніку такою мірою, що достатня для висловлювання почуттів, передавання настрою, характеру й національного забарвлення в музиці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барвінський В. О. Музика. *Історія української культури* / заг. ред. І. П. Крип'якевича. Київ : Либідь, 1994. С. 621–648.
2. Бочаров Ю. С. Мастера старинной музыки. Москва : Гелеос, 2005. 352 с.
3. Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. Москва : Наука, 1965. 463 с.
4. Кириллов Н. Скрипачи XVI, XVII и XVIII столетий. Москва : Муз. торговля Юргенсона, 1890. 106 с.

5. Корній Л. П. Історія української музики : у 3 т. Т. 2: Друга половина XVIII ст. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1998. 387 с.
6. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2 т. Т. 2: XVIII век. Изд. 2-е, доп. Москва : Музыка, 1982. 668 с.
7. Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. Москва : Искусство, 1938. 359 с.
8. Лісецький С. Й. Класицизм – провідний творчий напрямок в українській музиці другої половини XVIII – початку XIX століття. Київ : НАККіМ, 2012. 391 с.
9. Малинина Г. М. Музыкальная россика XVIII столетия: состояние источников. Пути изучения : дис. ... канд. искусствовед. наук / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2008. 214 с.
10. Нестеров С. И. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века : автореф. дис. ... канд. искусствовед. наук / Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2009. 23 с.
11. Огаркова Н. А. Антон Фердинанд Тиц и петербургская культура. *Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь*. Т. 6. Санкт-Петербург : Композитор, 2002. С. 250–278.
12. Павлишин С. С. До ювілею Д. Бортнянського. С. С. Павлишин. *З неопублікованого* : збірка статей. Львів : Світ, 2010. С. 121–123.
13. Ридарева М. Г. Максим Березовский. Санкт-Петербург : Композитор, 2013. 228 с.
14. Степаненко М. Три дороги. *Дзеркало тижня*, 2008. № 8.
15. Хмара Г. М. Роль українців у мистецтві та освіті у Російській імперії XVIII століття: до питання культурного впливу. *Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтво»*. Вип. 16. Ч. 2. 2015. С. 3–11.
16. Шарова Е. Г. Музыкальное образование в русской культуре эпохи Просвещения: основные направления и методики : дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения музыкальному искусству» ; Московский гос. открытый пед. ун-т. Москва, 2000. 146 с.
17. Штелин Якоб фон. Музыка и балет в России XVIII века. Ленинград : Тритон, 1935. 190 с.

REFERENCES

1. Barvins'kyu V. (1994). *Muzyka [Music]. Istoriya ukrayins'koyi kul'tury [History of Ukrainian Culture]* general edition I. Krypiakevich. Kyiv : Lybid'. P. 647–648 [in Ukrainian].
2. Bocharov, Y. (2005). *Mastera starinnoy muzyki [Masters of ancient music]*. Moscow : Geleos, 352 p. [in Russian].
3. Keldysh, Y. (1965). *Russkaya muzyka XVIII veka [Russian music of the 18th century]*. Moscow : Nauka, 463 p. [in Russian].
4. Khmara, H. (2015) Rol ukraintsiv u mystetstvi ta osviti u Rosiiskii imperii 18-ho stolittia: do pytannia kulturnoho vplyvu [The role of Ukrainian art and education in the Russian Empire of the 18th century: the question of cultural influence]. *Visnyk lvivskoho universytetu [Bulletin of the University of Lviv]*. Edition 16. vol. 2. L'viv, P. 3–11 [in Ukrainian].
5. Kirilov, N. (1890). *Skripachi XVI, XVII i XVIII stoletiy [Violinists 16, 17 and 18 centuries]*. Moscow : Muzykal'naja trgovlja Jurgensona, 106 p. [in Russian].
6. Korniy, L. (1998). *Istoriya ukrayins'koyi muzyky [History of Ukrainian music]*, in 3 vols., vol. 2 Druha polovyna XVIII stolittia [The second half of the 18th century] Kyiv; Kharkiv; New York, 387 p. [in Ukrainian].
7. Livanova, T. (1982). *Istoriya zapadno-evropeyskoy muzyki do 1789 goda. [History of Western European music until 1789]*, in 2 vols., vol. 2: 18 century, Moscow : Muzyka, 668 p. [in Russian].
8. Livanova, T. (1953). *Russkaja muzykal'naja kul'tura XVIII veka v ee svyazyakh s literaturoy, teatrom y bytom [Russian musical culture of the 18th century in its connections with literature, theater and way of life]*. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 474 p. [in Russian].
9. Lysets'kyu, S. (2012). *Klasytsyzm – providnyy tvorchyy napryamok v ukrayins'kiy muzytsi druhoyi polovyny XVIII – pochatku XIX stolittya [Classicism is a leading creative direction in Ukrainian music of the second half of the 18th and the beginning of the 19th century]*. Kyiv : National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, 391 p. [in Ukrainian].
10. Malinina, G. (2008). *Muzykal'naya rossyka XVIII stoletiya: sostoyanye istochnykov. Puty yzuchenyya [Musical rossica of the 18 century: the state of sources. Ways of studying]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art, Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 214 p. [in Russian].
11. Nesterov S. (2009). *Puti razvitiya sonaty dlya skripki solo v kontekste stilevyh, zhanrovyyh i ispolnitel'skiy iskaniy muzyki XX veka [Ways of developing a sonata for solo violin in the context of stylistic, genre and performing searches for 20th century music]*. Synopsis of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art criticism by specialty 17.00.03 Music Art, Rachmaninov Rostov-na-Donu State Conservatory, Rostov-na-Donu, 23 p. [in Russian].
12. Ogarkova, N. (2002). *Anton Ferdinand Tits i peterburgskaya kul'tura [Anton Ferdinand Titz and St. Petersburg culture]*. *Muzykal'nyy Peterburg: enciklopedicheskij slovar' [Musical Petersburg: Encyclopedic Dictionary]* vol. 6. SPb. : Kompositor, P. 250–278 [in Russian].
13. Pavlyshyn, S. (2010). *Do yuvileyu D. Bortnyans'koho [To the anniversary of D. Bortnyansky]. Z neopublikovanoho: zbirka statey [From unpublished: collection of articles]*, L'viv : Svit, P. 121–123 [in Ukrainian].
14. Rytsareva, M. (2013). *Maksim Beresovskij [Maksim Beresovskij]*. Sankt-Peterburg: Kompositor, 228 p. [in Russian].
15. Stelin, J. (1935). *Muzyka i balet v Rossii XVIII veka [Music and ballet in Russia of the 18th century]*. Leningrad : Triton, 190 p. [in Russian].
16. Sharova, O. (2000). *Muzykal'noe obrazovaniye v russkoj kul'ture epokhi Prosveshcheniya: osnovnye napravleniya i metodiki [Musical education in the Russian culture of the Enlightenment: the main directions and methods]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate pedagogical sciences by specialty 13.00.02 Theory and methodology of teaching musical art Moscow State Open Pedagogical University. Moscow, 146 p. [in Russian].
17. Stepanenko, M. (2008). *Try dorohy [Three roads]. Dzerkalo tyzhnia [Mirror of the week]*, Kyiv: № 8. [in Ukrainian].