

ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ

ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ГРЕТЧИН ОКСАНА ВОЛОДИМИРІВНА

УДК. 78.25; 78.2У; 78.441

ДИСЕРТАЦІЯ

**СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ
ТА ЧЕСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

Спеціальність 17.00.03 Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ Гретчин О.В.

Науковий керівник:

Черевко Катерина Петрівна

кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Гретчин О. В. Соната для скрипки соло у творчості українських та чеських композиторів ХХ століття: жанрово-стильовий та виконавський аспекти. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури України. Національна музична академія України, Міністерство культури України. Київ, 2026.

Дисертація присвячена аналізу сонати для скрипки соло в творчості українських і чеських композиторів у контексті загальноєвропейських тенденцій розвитку жанру. Досліджено становлення сольної скрипкової сонати в європейській музичній культурі епохи бароко, її «відродження» в добу романтизму та простежено еволюцію відповідно до стильових напрямів ХХ століття. Формування жанрових ознак скрипкової сонати соло відбулося у взаємозв'язку із вдосконаленням виконавсько-технічних прийомів гри на інструменті. Поширення жанру в бароковій композиторській практиці сприяло його виокремленню як самостійної жанрової одиниці музично-семіотичного процесу. Огляд барокових творів показав, що сольна соната зазнала значних трансформацій у процесі свого становлення, набувши характерних виконавських, стильових і композиційних рис, які визначили її подальший розвиток у європейській музичній традиції.

Виявлено дискретний характер розвитку жанру, зумовлений витісненням жанрового інваріанту сольної сонати в епоху Класицизму. Її «відродження» простежено в епоху Романтизму, що позначена розквітом скрипкового віртуозного мистецтва. У композиторській практиці спостерігаємо переосмислення скрипкової техніки, появу творів глибокого образного змісту та звернення до мистецької спадщини минулого. Авторські моделі жанру сольної скрипкової сонати М. Регера, Е. Ізаї, П. Хіндемита, Б. Бартока створені з опорою на традиції барокових творів, що відоме, як явище «присутності Баха». Таке стильове рішення зумовлено діалогом культур на зламі ХІХ-ХХ століть та відповідає естетичним засадам часу з приматаними рисами стилізації і семантичної «гри», з появою різноманітних нео-стилів.

Розвиток жанру сольної скрипкової сонати у ХХ столітті знайшов відображення в композиторських школах різних національних культур. Зазначено, що національні моделі цього жанру залишаються релевантними до барокової традиції, водночас переосмислюючи його жанрові ознаки в контексті стильових напрямів та еволюції виконавської техніки скрипки. Особливу увагу зосереджено на розвитку жанру в українській та чеській культурах, де він набув унікальних рис завдяки взаємодії з народною музикою, національними музичними традиціями та індивідуальними композиторськими

стилями. Простежено чесько-українські культурні взаємовпливи, що сприяли становленню національної скрипкової школи, розвитку ансамблевого виконавства та композиторської творчості. Окреслено внесок чеських педагогів Отакара Шевчика, Владислава Алоїза, Ярослава Коціана, Йосифа Карбульки та інших у формування традицій скрипкового виконавства в Україні.

Поява соло сонати для скрипки в українській музичній культурі розглянута в контексті специфіки розвитку інструментального мистецтва. Традиції національного виконавства сформувалися на основі багатоголосної церковної музики барокового стилю (зокрема, партесного співу), розвитку європейської інструментальної музики (композиторські техніки концертуючого стилю) та ідей національної ідентичності.

Виявлено, що перші зразки жанру сонати для скрипки соло належать українському композитору Івану Хандошку. Комбінуючи частини різних циклів (зокрема, класичної сонати, сюїти, барокової сонати та партити), він створює синтетичну модель жанру, визначальною рисою якої є концертність. Хандошко значно розширює діапазон технічно-виразових можливостей скрипки, застосовуючи акордову фактуру, елементи прихованого багатоголосся, прийом “самоакомпанементу” та темброво насичене звучання. Його сольні сонати хронологічно підсумовують бароковий період розвитку жанру та водночас відкривають шлях для подальших композиторських інтерпретацій у стильовому просторі ХХ століття.

У рамках відносно короткого історичного періоду (другої половини ХХ століття) жанр української скрипкової соло-сонати акумулює та синтезує елементи попередніх стильових напрямів, намагаючись компенсувати певні «прогалини» в розвитку жанру. Зроблено комплексний аналіз зразків сольних скрипкових сонат в українській музиці та виявлено жанрово-стильові риси національних моделей жанру. Неокласична версія представлена у *Сонаті для скрипки-соло №1* О. Зноско-Боровського. Переосмислюючи спадщину минулого, композитор пропонує власне розуміння ідеї національного крізь призму мистецького академізму. У творі виразно простежується опора на фольклорні джерела: використання варіантного розвитку тематичного матеріалу, народної ладової системи (зокрема, гуцульського ладу), куплетної форми як характерної структури народнописенної творчості, а також звернення до жанру коломийки.

У межах неоромантичного стильового спрямування виділено три жанрові різновиди скрипкових соло-сонат – *лірико-епічна соло-соната* (*Соната* М. Дремлюги, *Соната №1* В. Кирейка), *лірико-драматична соло-соната концертного типу* (*Соната №2* В. Кирейка) та *одночастинна соната-поема* (*Сонати №2 і 3* О. Зноско-Боровського). Усі композиції виразно апелюють до романтичного типу світовідчуття, властивого українським камерно-інструментальним творам.

Типові національні риси втілені у *Сонаті для скрипки соло g-moll* Миколи Дремлюги. Композитор у межах класичних канонів форми збагачує музичний матеріал елементами поліфонічного розвитку, динамічними фазами

наростання, а також характерними фольклорними елементами (ладовими, інтонаційними та ритмічними). *Дві сонати для скрипки соло* Віталія Кирейка підтверджують неоромантичне спрямування творчого методу композитора та вирізняються багатством народно-пісенного мелодизму, ритмо-інтонацій та технічно-виразових засобів; введенням жанру думи як одного з архетипів української національної культури, що підсилює національну ідентичність твору. *Сонати для скрипки соло №2 і №3* Олександра Зноско-Боровського позначені виразною програмністю та представляють своєрідний жанровий інваріант – одночастинну сонату-поему, що в контексті розвитку загальноєвропейської скрипкової соло-сонати апелює до одночастинного зразка у творчості Е. Ізаї. Композитор О. Зноско-Боровський переосмислює жанрову модель соло-сонати, втілюючи новітні тенденції її трактування.

Стильове розмаїття у трактуванні жанру простежено у сонатах Л. Грабовського, М. Волинського та І. Мацієвського, у них поєднані новаторські риси музичної мови та сучасні принципи композиції. *Соната для скрипки соло* Леоніда Грабовського вирізняється авангардними тенденціями, розмаїттям мовно-стильових елементів, руйнуванням тонального центру та ладових тяжінь. Попри збереження класичних сонатних форм (сонатне алегро, рондо-соната), музична мова твору є стилістично строкатою: емоційно-романтична розгорненість (II ч.) поєднується із серійною технікою композиції фіналу.

Композиторську інтерпретацію ідеї стильової «гри» втілено у *Сонаті для скрипки соло* Мирослава Волинського. Митець поєднує класичні риси сонатності із чотиричастинністю бахівського циклу. У творі взаємодіють жанрово-стильові риси сонат попередніх епох, які переосмислюються композитором на шляху до монументалізації циклу, що проявляються у динамізації заключних розділів, зміні фактурного викладу тематичного матеріалу та введенні фуги у фіналі. Типово-національне жанрове походження виявлено у *Сонаті для скрипки соло* Ігоря Мацієвського. Композитор переосмислює жанрові ознаки сольної сонати крізь призму народно-інструментального жанру сюїти-гуцулки, що представлена як чергування різних мелодій (гуцулок). Жанрова характеристика моделі *концертної сонати-сюїти* основана на сольо-концертному трактуванні жанру, що проявляється у експресивності скрипкової партії, розширеному діапазоні звучання, використанні розмаїття технічно-виразових засобів та складних прийомів скрипкової гри. У творі акцентується увага на симбіозі трактування скрипки як народного та академічно-віртуозного інструмента, тим самим, підтверджуючи потенціал для розвитку жанру на ґрунті національного мистецтва.

У XVIII столітті в чеській музичній культурі жанр сонати для скрипки соло набув особливого значення завдяки розвитку скрипкового виконавства. Перші зразки орієнтувалися на барокову сонату *da chiesa*. Ян Зеленка поєднав чотиричастинність з віртуозною концертністю та фольклорними елементами. Ф. І. Бенда синтезував барокову модель із класичними формами, розширюючи технічно-виконавські прийоми скрипки. В. Водічка, звертаючись до

тричастинної структури та наслідуючи бахівський «метацикл», «випередив» свій час яскравістю музично-виразових засобів і складністю штрихової техніки.

Новаторські тенденції першої третини ХХ століття стали наслідком світоглядних змін, що відображали кризу взаємин між людиною і суспільством, культурою і цивілізацією. Попри збереження основних структурних принципів, сольна соната зазнає глибоких стильових та інтонаційних змін, що свідчить про символічне переосмислення традиційних жанрових моделей. Виразні естетико-стильові впливи на функціонування жанру скрипкової соло-сонати прослідковано у творчості чеських композиторів. Багатогранність композиторського стилю Ервіна Шульгоффа простежено у його *Сонаті для скрипки соло*, яка віддзеркалює новаторські риси музичного висловлювання, що проявляються у відході від засад ладотональності та використанні народно-танцювального інтонаційного матеріалу. Ярослав Добрава створює свій інваріант жанру сонати для скрипки соло, вирішений в характері самозаглибленого «монологу» з ознаками гіперболізованої експресивності, в якому прослідковуються різноманітні почуття: від медитативного роздуму, надії до граничних станів боротьби і розчарування. Соната характеризується авангардною музичною мовою, ладовою нестабільністю, лаконічністю фраз та глибиною мистецького задуму.

Неокласичні риси жанру в чеській музиці прослідковано у сонатах Густава Кржівінки і Яна Новака, що є зразками класичних моделей жанру. У *Соната для скрипки соло* поєднані риси сонатно-симфонічного циклу та ознаки барокової моделі жанру. Ознакою твору є атональність, в межах якої відбувається розвиток тематизму у відповідності до технічних можливостей інструменту. Поліфонічно-інтервальна фактура викладу надає твору гостро експресивного звучання. «*Sonata solis fidibus*» Я. Новака трактується з очевидним зверненням до барокового прототипу та вирізняється чіткістю структури. «Вишуканість» композиторського стилю відображається у віртуозності скрипкової партії, елегантності та загальному колориті звучання твору. Музична тканина сонати насичена поліфонічними прийомами, що вказує на паралелі з бароковою моделлю жанру.

Простежено, що в останні десятиліття ХХ століття у жанрі сольної скрипкової сонати виникають новітні жанрові моделі, зумовлені прагненням композиторів до експерименту. Еволюцію жанру спостерігаємо у *Шести сонатах для скрипки соло* Їржі Матиса – великому «метациклі», що вражає широкою палітрою образного змісту: від пасторальних та роздумливо-врівноважених образів (№1, №2), контрасту між сферою глибоко-змістовного та народно-танцювального (№3) до внутрішньо-конфліктного психологізму у монолозі одночастинної Сонати №4 та кульмінаційного драматизму з рисами віртуозної концертності Сонати №6. Револьюційно-новаторська модель жанру, що не підпорядковується жодним канонам чи формам, представлена у творчості Фр. Еммерта. Зазначимо, що цей твір є свідченням того, що жанр скрипкової сонати соло вкінці ХХ століття «переживає» кардинальну трансформацію в сторону порушення усталених канонів, як момент «бунту»

проти краси, симетрії та гармонії в бік атональності, хиткості форми та пошуків нових функцій жанру.

Отже, дослідження жанру сонати для скрипки соло у творчості українських та чеських композиторів XX століття засвідчує його динамічний розвиток, зумовлений взаємодією національних традицій, стильових пошуків та виконавських інновацій, що сприяло збагаченню скрипкового репертуару й утвердженню жанру як феномена музичного мистецтва.

Ключові слова: соната для скрипки соло, жанрово-стильові особливості, історико-стильова парадигма, мовностильові особливості, інтерпретація, виконавська інтерпретація, українська музика, чеська музика, камерно-інструментальний жанр, композиторська творчість.

SUMMARY

Hretchyn O. V. The Solo Violin Sonata in the Works of Ukrainian and Czech Composers of the 20th Century: Genre-Stylistic and Performance Aspects. Qualification Scientific Work in Manuscript Form.

Dissertation submitted for the degree of Candidate of Art Studies in specialty 17.00.03 “Musical Art.” Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Ministry of Culture of Ukraine. National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine. Kyiv, 2026.

This dissertation is dedicated to the analysis of the solo violin sonata in the works of Ukrainian and Czech composers within the context of pan-European trends in the development of the genre. The study examines the emergence of the solo violin sonata in European Baroque music, its “revival” during the Romantic era, and its subsequent evolution in accordance with the stylistic directions of the twentieth century. The formation of the genre characteristics of the solo violin sonata is shown to be interconnected with the development of performance and technical methods of violin playing. The dissemination of the genre in Baroque compositional practice contributed to its establishment as an independent genre category within the musical-semiotic process. A survey of Baroque works revealed that the solo sonata underwent significant transformations during its development, acquiring characteristic performance, stylistic, and compositional features that determined its further evolution within the European musical tradition.

The development of the genre is characterized as discontinuous due to the displacement of the invariant model of the solo sonata during the Classical period. Its “revival” is observed in the Romantic era, marked by the flourishing of violin virtuosity. Composers reinterpreted violin technique, created works of profound

imagery, and turned to the artistic legacy of the past. The genre models of Max Reger, Eugène Ysaÿe, Paul Hindemith, and Béla Bartók were rooted in the traditions of Baroque music, a phenomenon often referred to as the “presence of Bach.” This stylistic approach emerged from the cultural dialogue of the late nineteenth and early twentieth centuries and corresponded to the aesthetic principles of the period, characterized by stylization, semantic “play,” and the emergence of various neo-styles.

The development of the solo violin sonata genre in the twentieth century found expression in the compositional schools of various national cultures. It is noted that national models of the genre remained connected to Baroque traditions while simultaneously reinterpreting its genre characteristics within the context of contemporary stylistic directions and the evolution of violin technique. Special attention is devoted to the development of the genre in Ukrainian and Czech musical cultures, where it acquired distinctive features through interaction with folk music, national musical traditions, and individual compositional styles. The dissertation traces Czech-Ukrainian cultural interactions that contributed to the formation of national violin schools, the development of ensemble performance, and compositional creativity. The contribution of Czech pedagogues, including Otakar Ševčík, Vladislav Alois, Jaroslav Kocian, Josef Karbulka, and others, to the development of violin performance traditions in Ukraine is outlined.

The emergence of the solo violin sonata in Ukrainian musical culture is examined within the context of the specific development of instrumental art. The traditions of national performance practice were formed on the basis of Baroque polyphonic church music (particularly part singing), the development of European instrumental music (especially the compositional techniques of the concertato style), and ideas of national identity.

It has been established that the first examples of the solo violin sonata genre belong to the Ukrainian composer Ivan Khandoshko. By combining elements of different cyclic models (including the Classical sonata, suite, Baroque sonata, and partita), he created a synthetic genre model whose defining feature is its concertante character. Khandoshko significantly expanded the technical and expressive capabilities of the violin through the use of chordal texture, elements of implied polyphony, the technique of “self-accompaniment,” and timbrally enriched sonority. His solo sonatas chronologically conclude the Baroque stage in the development of the genre while simultaneously opening the way for further compositional interpretations within the stylistic landscape of the twentieth century.

Within a relatively short historical period (the second half of the twentieth century), the genre of the Ukrainian solo violin sonata accumulated and synthesized elements of previous stylistic trends, attempting to compensate for certain “gaps” in the genre’s historical development. A comprehensive analysis of selected Ukrainian solo violin sonatas reveals the genre-stylistic features of national models. A neoclassical variant of the genre is represented by the Sonata for Solo Violin No. 1 by O. Znosko-Borovsky. Reinterpreting the legacy of the past, the composer offers his own understanding of national identity through the prism of artistic academism. The work demonstrates a clear reliance on folk sources, including the variant

development of thematic material, the use of a national modal system (particularly the Hutsul mode), strophic forms characteristic of folk songs, and references to the kolomyika genre.

Within the framework of the neo-Romantic stylistic direction, three genre varieties of the solo violin sonata are distinguished: the lyric-epic solo sonata (Sonata by M. Dremluga and Sonata No. 1 by V. Kyreyko), the lyric-dramatic concert-type solo sonata (Sonata No. 2 by V. Kyreyko), and the one-movement sonata-poem (Sonatas No. 2 and 3 by O. Znosko-Borovsky). All of these compositions distinctly reflect the Romantic worldview characteristic of Ukrainian chamber-instrumental music.

Characteristic national features are embodied in the Sonata for Solo Violin in G Minor by Mykola Dremluga. Within the framework of classical formal principles, the composer enriches the musical material with elements of polyphonic development, dynamic intensification, and characteristic folk features (modal, intonational, and rhythmic). The two sonatas for solo violin by Vitaliy Kyreyko confirm the neo-Romantic orientation of the composer's creative method and stand out for their rich folk-song melodicism, rhythmic-intonational patterns, and technical-expressive devices. They also incorporate the genre of the duma as one of the archetypes of Ukrainian national culture, thereby reinforcing the national identity of the works.

Sonatas for Solo Violin No. 2 and 3 by O. Znosko-Borovsky are marked by pronounced programmatic content and represent a distinctive genre invariant – the one-movement sonata-poem. In the context of the broader development of the European solo violin sonata, this model recalls the one-movement structures found in the works of Eugène Ysaÿe. Composer reinterprets the genre model of the solo sonata, embodying innovative tendencies in its interpretation.

Stylistic diversity in the interpretation of the genre can be traced in the sonatas of L. Hrabovsky, M. Volynsky, and I. Matsiyevsky, where innovative features of musical language are combined with contemporary compositional principles. Leonid Hrabovsky's *Sonata for Solo Violin* is distinguished by avant-garde tendencies, a diversity of linguistic and stylistic elements, and the dissolution of tonal centers and modal attractions. Despite the preservation of classical sonata forms (*sonata-allegro* and *rondo-sonata*), the musical language of the work remains stylistically heterogeneous: emotionally Romantic expansiveness in the second movement is combined with the serial compositional technique of the finale.

The composer's interpretation of stylistic "play" is embodied in the *Sonata for Solo Violin* by Myroslav Volynsky. The composer combines features of the Classical sonata with the four-movement cycle characteristic of Bach. The work demonstrates interaction among genre-stylistic elements inherited from sonatas of previous eras, reinterpreted toward the monumentalization of the cycle. This is expressed through the dynamic development of final sections, transformations in the textural presentation of thematic material, and the inclusion of a fugue in the finale.

The distinctly national basis of the genre is revealed in the *Sonata for Solo Violin* by Ihor Matsiyevsky. The composer reinterprets the genre features of the solo sonata through the prism of the folk-instrumental genre of the Hutsulka suite,

presented as a succession of diverse melodies (hutsulkas). The genre characteristics of this concertante sonata-suite model are grounded in a solo-concert approach to the genre, as evidenced by the expressive nature of the violin part, its expanded sound range, the use of diverse technical and expressive means, and complex violin techniques. The work emphasizes the synthesis of the violin's treatment as both a folk and an academically virtuosic instrument, thereby affirming the genre's potential for further development on the basis of national artistic traditions.

In the eighteenth century, the genre of the solo violin sonata gained particular significance in Czech musical culture due to the development of violin performance. The earliest examples were oriented toward the Baroque sonata da chiesa model. Jan Dismas Zelenka combined the four-movement structure with virtuosic concertante writing and folkloric elements. Franz Ignaz Benda synthesized the Baroque model with Classical formal principles, expanding the technical and expressive capacities of the violin. Václav Vodička, employing a three-movement structure and drawing on Bach's "meta-cycle," was ahead of his time in the vividness of his musical expression and the complexity of his bowing techniques.

The innovative tendencies of the early twentieth century emerged as a result of worldview changes reflecting a crisis in the relationship between the individual and society, as well as between culture and civilization. Despite the preservation of basic structural principles, the solo sonata underwent profound stylistic and intonational transformations, indicating a symbolic reinterpretation of traditional genre models. Distinct aesthetic and stylistic influences on the functioning of the solo violin sonata genre can be traced in the works of Czech composers.

The multifaceted compositional style of Erwin Schulhoff is evident in his *Sonata for Solo Violin*, which reflects innovative features of musical expression, including a departure from tonal foundations and the use of folk-dance intonational material. Jaroslav Doubrava creates his own invariant model of the solo violin sonata genre, conceived as an introspective "monologue" with elements of heightened expressiveness, in which a broad spectrum of emotions is revealed – from meditative reflection and hope to extreme states of struggle and disillusionment. The sonata is characterized by avant-garde musical language, modal instability, concise phrasing, and depth of artistic conception.

Neoclassical features of the genre in Czech music are observed in the solo violin sonatas of Gustav Křivinka and Jan Novák, which represent examples of classical genre models. In Křivinka's sonata, traits of the sonata-symphonic cycle are combined with features of the Baroque genre model. Atonality serves as the basis for thematic development, realized in accordance with the technical possibilities of the instrument. The polyphonic-intervallic texture lends the work an intensely expressive character. Jan Novák's *Sonata Solis Fidibus* clearly refers to the Baroque prototype and stands out for the clarity of its formal structure. The refinement of the composer's style is manifested in the virtuosic violin part, elegance, and overall coloristic richness of sound. The musical fabric of the sonata is saturated with polyphonic techniques, suggesting parallels with the Baroque genre model.

It has been observed that in the final two decades of the twentieth century, new genre models of the solo violin sonata emerged in Czech musical culture as a

result of composers aspiration toward experimentation. The genre's evolution is particularly evident in the *Six Sonatas for Solo Violin* by Jiří Matys – a large-scale “meta-cycle” distinguished by a broad spectrum of expressive imagery: from pastoral and contemplatively balanced moods (Nos. 1 and 2), to contrasts between profound philosophical content and folk-dance elements (No. 3), to inner psychological conflict in the monologue-like, one-movement Sonata No. 4, culminating in dramatic intensity combined with virtuosic concertante writing in Sonata No. 6.

A revolutionary and innovative model of the genre, one that does not conform to established canons or formal structures, is presented in the works of František Emmert. These works demonstrate that by the end of the twentieth century the solo violin sonata genre had undergone a radical transformation characterized by a rejection of traditional conventions, a kind of “rebellion” against beauty, symmetry, and harmony, in favor of atonality, structural instability, and the search for new functions and meanings within the genre.

Thus, the study of the solo violin sonata genre in the works of Ukrainian and Czech composers of the twentieth century demonstrates its dynamic development, driven by the interaction of national traditions, stylistic experimentation, and performance innovation. These factors contributed to the enrichment of the violin repertoire and to the affirmation of the genre as a significant phenomenon of musical art.

Keywords: solo violin sonata, genre-stylistic features, historical-stylistic paradigm, language-stylistic characteristics, interpretation, performance interpretation, Ukrainian music, Czech music, chamber-instrumental genre, compositional creativity.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові у галузі «Мистецтвознавство»

1. Гретчин О. В. Еволюція поглядів на виконання сонат і партит для скрипки соло Й. С. Баха. *Музикознавчі студії Волинського інституту мистецтв ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*: зб. наукових праць. Луцьк, 2010. Вип. 6. С. 111–118.

2. Гретчин О. В. Формування скрипкової соло-сонати у творчості Арканджелло Кореллі. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: “Мистецтвознавство”*. Тернопіль, 2010. Вип. 1. С. 3–7.

3. Гретчин О. В. Жанр сонати для скрипки соло у творчості Макса Регера. *Вісник Прикарпатського університету. Серія: "Мистецтвознавство"*. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 21–22. С. 290–293.

4. Гретчин О. В. Сонати для скрипки соло І. Є. Хандошкіна в контексті української культурної традиції. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: "Мистецтвознавство"*. Тернопіль, 2011. Вип. 2. С. 3–8.

5. Гретчин О. В. Жанр української сонати для скрипки соло в контексті постмодерністичних тенденцій ХХ століття (на прикладі соло-сонат М. Дремлюги і В. Кирейка). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2013. Вип. 30 : Музикознавчі студії. С. 231–241.

Стаття в науковому виданні, затвердженому МОН України

6. Гретчин О. В. Неокласичні тенденції у сонатах для скрипки соло Густава Кржівінки та Яна Новака. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Київ, 2025. Вип. 34. С. 153–162.
<https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2025.34.21>

Стаття в науковому іноземному виданні

7. Hretczyn O. Barokowe projekcje жанру сонати для скрипки соло в творчості Йоганна Себастьяна Баха і Георга Філіпа Телемана [Barokowe projekcje gatunku sonaty na skrzypce solo w tworczości Jana Sebastiana Bacha i Georga Philippa Telemanna]. *Wartosci w muzyce. Muzyka w srodowisku spolecznym [red. J. Uchyly-Zroski]*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Slaskiego, 2012. Tom 4. S. 153–162.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ 1. СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ І УКРАЇНСЬКО-ЧЕСЬКІ ВЗАЄМОВПЛИВИ.....	22
1.1 Науково-теоретичні підходи до дослідження сольної сонати для скрипки.....	22
1.2 Історико-стильові засади формування жанру сонати для скрипки соло в епоху Бароко	27
1.3 Еволюція жанру сольної скрипкової сонати в європейській музиці другої половини ХІХ - першої половини ХХ століття.....	47
1.4 Роль українсько-чеських музичних зв'язків у становленні національного скрипкового виконавського мистецтва.....	66
РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКА СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО: ГЕНЕЗА ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ.....	76
2.1. Передумови виникнення та формування жанру в українській музичній культурі ХVІІІ століття.....	76
2.1.2. Сонати для скрипки соло у творчості Івана Хандошка як першозразки жанру в українській музиці.....	82
2.2 Українська скрипкова соло-соната в контексті стильового плюралізму другої половини ХХ століття.....	106
2.2.1 Неокласична версія жанру: Соната №1 Олександра Зноско- Боровського.....	112
2.2.2 Неоромантичні акценти рецепції скрипкової соло-сонати у творчості Миколи Дремлюги, Олександра Зноско-Боровського, Віталія Кирейка.....	120

2.2.3 Новаторські стильові тенденції та техніки у сольних скрипкових сонатах Леоніда Грабовського, Мирослава Волинського, Ігоря Мацієвського.....	142
---	-----

РОЗДІЛ 3. ЧЕСЬКА СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО: ІСТОРИКО-СТИЛЬОВА ПАРАДИГМА РОЗВИТКУ ЖАНРУ	170
--	-----

3.1. Становлення жанру сонати-соло для скрипки у чеській музичній культурі у XVIII столітті	170
---	-----

3.2 Новаторські риси трактування жанру соло-сонати для скрипки в чеській музиці XX століття.....	176
--	-----

3.2.1 Прояви модернізму у сольній сонаті для скрипки Ервіна Шульгоффа та Ярослава Добрави	177
---	-----

3.2.2 Неокласичні риси сонат Густава Кржівінки та Яна Новака.....	193
---	-----

3.2.3 Стильові інваріанти жанру сонати соло для скрипки у творчості Їржі Матиса та Францішека Грегора Еммерта.....	208
--	-----

ВИСНОВКИ.....	231
---------------	-----

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	243
---------------------------------	-----

ДОДАТКИ.....	261
--------------	-----

Додаток А. Список опублікованих праць за темою дисертації	261
---	-----

Додаток Б. Нотографія сонат для скрипки соло	263
--	-----

Додаток В. Структура сонат українських композиторів	265
---	-----

Додаток Г. Структура сонат чеських композиторів.....	269
--	-----

ВСТУП

Соната для скрипки соло є однією з визначальних жанрових форм, що демонструє розмаїття індивідуально-авторських втілень та багатий спектр виразових та технічних можливостей інструмента. Жанр сонати для скрипки соло як один із “знакових” репрезентантів епохи бароко вже давно усталився у загальноєвропейській культурній традиції як “складно-організоване системне явище” [85, с. 4]. Від часу свого становлення цей жанр зазнав значних трансформацій, набуваючи нових художніх, стильових і виконавських характеристик у творчості видатних композиторів, представників різних національних шкіл. У XX столітті відбулося суттєве оновлення засобів музичної виразності, що спричинило появу нових жанрових і стильових рис сольної скрипкової сонати, розширення технічного арсеналу інструменту та використання оригінальних композиційних прийомів.

Сьогодні музичне мистецтво характеризується посиленням інтересом до індивідуально-авторських моделей творчості та національних форм жанрової інтерпретації. У цьому контексті звернення до жанру сонати для скрипки соло як концентрату художньо-збалансованого віртуозного висловлювання є актуальним і своєчасним. Невипадковим є й обраний автором ракурс музикознавчого дослідження жанру, який торкається тривалих міжнаціональних полікультурних відносин між представниками української та чеської мистецьких шкіл, їх взаємозв’язки, що стали головним підґрунтям розвитку професійного скрипкового виконавства та, як наслідок, спонукали до виникнення багатьох визначних творів для скрипки соло, що стали предметом нашого дослідження.

Наразі відсутнє цілісне дослідження, яке простежило б історико-стильову еволюцію жанру скрипкової соло-сонати на основі творів українських і чеських композиторів, виявило логіку їхніх мовностильових особливостей, визначило шляхи розвитку жанру в сучасному музичному

просторі обох національних культур. Особливу цінність має звернення до українських і чеських скрипкових соло-сонат у контексті загальноєвропейської традиції, що дозволяє не лише глибше зрозуміти їхню національну специфіку, а й окреслити перспективи подальшого розвитку жанру.

Попри наявність окремих досліджень, присвячених жанру скрипкової соло-сонати, в українському музикознавстві досі недостатньо висвітленими залишаються питання історико-стильової еволюції жанру в контексті української та чеської музичних культур. Зокрема, відсутнє комплексне дослідження, яке б цілісно простежувало історико-стильовий розвиток жанру сонати для скрипки соло у творчості українських і чеських композиторів, виявляло особливості його національних інтерпретацій, жанрово-стильових моделей і виконавсько-технічних особливостей у контексті загальноєвропейської музичної традиції. Особливу цінність має звернення до українських і чеських скрипкових соло-сонат як до самобутніх національних моделей інтерпретації жанру, що формуються у взаємодії із загальноєвропейською музичною традицією. Усе це зумовлює *актуальність даного дослідження*.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики згідно теми №3 “Українська музика в контексті світової музичної культури” перспективного плану наукової дослідницької діяльності ЛНМА ім. М. В. Лисенка на 2007-2012 рр. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої Ради 25 лютого 2010 р. (протокол № 4).

Мета дослідження: виявити жанрово-стильові особливості української та чеської сонати для скрипки соло в контексті еволюції жанру в європейській музичній культурі.

Для досягнення вищезначеної мети сформульовано наступні **завдання**:

- дослідити генезу жанру сонати для скрипки соло в європейській інструментальній традиції;

- простежити основні тенденції розвитку жанру скрипкової сонати соло в європейській музиці другої половини XIX – першої половини XX століття;
- проаналізувати роль українсько-чеських музичних зв'язків у становленні національного скрипкового виконавського мистецтва;
- розглянути культурно-мистецьке середовище як один із головних чинників виникнення та розвитку професійного виконавського мистецтва в Україні другої половини XIX – XX століття
- здійснити комплексний музикознавчий та виконавський аналіз українських і чеських скрипкових соло-сонат XX століття;
- розглянути сонати для скрипки соло українських та чеських композиторів XX століття у контексті загальноєвропейських тенденцій розвитку жанру;
- здійснити класифікацію жанрових варіантів з огляду на формотворчі, композиційно-драматургічні та мовностильові особливості;
- визначити жанрово-стильові особливості сольної скрипкової сонати у творчості українських та чеських композиторів;
- узагальнити національні ознаки жанру сольної скрипкової сонати в українській та чеській музичних культурах.

Об'єкт дослідження – історико-стильова парадигма європейської сонати для скрипки соло.

Предмет – жанр сонати для скрипки соло у творчості українських та чеських композиторів XX століття.

Матеріалом дослідження стали сонати для скрипки соло:

- *українських композиторів*: Івана Хандошка, Олександра Зноско-Боровського, Миколи Дремлюги, Віталія Кирейка, Леоніда Грабовського, Мирослава Волинського, Ігоря Мацієвського;
- *чеських композиторів*: Вацлава Водічки, Яна Дісмаса Зеленки, Ервіна Шульгоффа, Ярослава Добрави, Густава Кржівінки, Яна Новака, Їржі Матиса та Франтішека Грегора Еммерта.

Методологія дослідження має комплексний характер і поєднує в собі такі методи:

- історичний – для окреслення генези та еволюції жанру сонати для скрипки соло в європейській інструментальній традиції;
- джерелознавчий – для опрацювання наукової літератури та визначення предметного поля дослідження, зокрема маловідомих і нових зразків жанру;
- жанрово-типологічний – для класифікації різновидів сольної скрипкової сонати та виявлення їхніх інваріантних і варіантних ознак;
- музично-аналітичний – для дослідження формотворчих, композиційно-драматургічних і мовно-стильових особливостей сонат для скрипки соло у творчості українських та чеських композиторів;
- культурологічний – для відтворення історико-стильового контексту розвитку жанру;
- порівняльно-типологічний – для увиразнення споріднених і відмінних рис, притаманних зразкам жанру на різних етапах його розвитку, співвіднесення індивідуальних авторських трактувань сольної скрипкової сонати з історично усталеними моделями та виявлення варіантів її інтерпретації в національних музичних культурах;
- виконавсько-технічний та інтерпретаційний – для аналізу розвитку скрипкової техніки, специфіки використання прийомів гри та їх функціонування у формуванні музичного образу і драматургії сольних сонат.

Теоретичну базу дослідження складають:

- музикознавчі праці з *теорії музичного жанру, стилю, музичної форми та категорії сонатності* в музиці (Л. Александрова [2-3], О. Берегова [6-8], Т. Боднарчук [11], М. Боровик [13-14], Н. Василенко [18], О. Гаргай [24], А. Гончаров [25], Я. Горбачевська [26], Н. Горюхіна [29], Ю. Грибиненко [37], С. Грица [39], Д. Дувірак [45], О. Козаренко [72-74], О. Коменда [76],

І. Коханик [81], Л. Мельник [90], О. Немкович [98], М. Рябоконева [114], Б. Сюта [126], І. Тукова [127-129], С. Шип [139-140], Е. Гачер [149] та ін.);

- роботи з питань *жанрово-стильової еволюції* (Ю. Білоусова [9], Н. Вакула [16], В. Громченко [40], Т. Данилик [41], А. Дзялак-Савицька [43], М. Єфіменко [46], О. Зав'ялова [47], В. Заранський [52-53], І. Зінків [54], М. Карапінка [59-60], Н. Коляда [75], Л. Ланцута [85], Т. Менцінський [91], А. Новак [99], О. Пірієв [108], Т. Слюсар [119] та ін.);

- праці з *історії та теорії виконавства* (О. Бахталовська [5], Д. Вечер [19], О. Катрич [61-62], Н. Кашкадамова [63], Н. Лаврик [84], С. Мірошниченко [93], В. Москаленко [95-96], Г. Павлій [104], І. Пилатюк [106], М. Ржевська [113] та ін.);

- праці, присвячені проблематиці міжнаціональних *українсько-чеських історико-культурних зв'язків* (О. Власенко [22], Д. Морару [22], М. Загайкевич [48-49], Р. Закопець [50-51], Н. Керецман [64], Л. Кияновська [65, 69], Л. Корній [77], Р. Корсак [79], В. Щепакін [141] та ін.);

- дослідження музикознавців, які звертались до *окремих композиторських трактувань жанру скрипкової соло-сонати в творчості українських композиторів* (М. Василевич [17], В. Витвицький [20], Л. Горенко [28], Л. Грабовський [30], Н. Савицька [115], С. Свірідова [117], І. Шестеренко [137] та ін.);

- праці, присвячені *композиторській творчості та осмисленню жанру скрипкової соло-сонати чеських композиторів* (М. Flašar [147-148], R. Grosschmidtova [150], J. Havlik [151], J. Hanuš [152], J. Mráčková [160], J. Pospichal [164], A. Rybářová [167], P. Sedlar [168], R. Škarda [171] та ін.);

- нотні видання та неопубліковані нотні тексти сонат для скрипки соло українських та чеських композиторів; матеріали з бібліотечних фондів та фонотек ЛНМА ім. М. Лисенка та НМАУ; матеріали з іноземних електронних бібліотек та приватних нотних фондів; публікації в періодиці; довідково-енциклопедичні видання, тощо.

Наукова новизна дослідження. У роботі вперше:

- здійснено комплексне, системне дослідження жанру сонати для скрипки соло в європейській музичній традиції, зокрема у творчості українських і чеських композиторів XX століття;
- простежено жанрово-стильову парадигму в історії розвитку сонати соло для скрипки;
- виявлено вплив історико-культурних чинників та роль українсько-чеських взаємовпливів у формуванні національної скрипкової школи в контексті розвитку жанру сонати для скрипки соло;
- здійснено комплексний музикознавчий і виконавський аналіз українських і чеських скрипкових соло-сонат XX століття та запропоновано їх жанрово-стильову класифікацію;
- визначено особливості розвитку та інтерпретації жанру сонати для скрипки соло в українській і чеській музичних культурах у контексті загальноєвропейських тенденцій;
- узагальнено національно-стильові особливості жанру скрипкової сонати-соло в українській та чеській музичній культурі;
- встановлено, що українська та чеська традиції репрезентують національні моделі інтерпретації жанру, які формуються у взаємодії із загальноєвропейською музичною традицією.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її результатів при підготовці лекційних курсів з історії української музики, історії скрипкового виконавства, інструментознавства, аналізі музичних форм, у подальших наукових дослідженнях з проблем музичного жанру тощо.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри теорії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка, а також були представлені у вигляді доповідей на таких Всеукраїнських та Міжнародних конференціях:

III всеукраїнська науково-практична конференція “Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX-XXI століть”, м. Дрогобич, 19-20 березня 2010 р. Тема доповіді: «Еволюція поглядів на виконання сонат і партит

для скрипки соло Й. С. Баха»; Молодіжна міжнародна конференція Музикознавчої комісії НТШ (Молодіжна секція), м. Львів, 27 травня 2010 р. Тема доповіді: «Формування жанру сонати для скрипки соло у творчості Арканджелло Кореллі»; Всеукраїнська науково-практична конференція «Універсалізм творчої постаті Лесі Дичко та сучасний мистецький контекст», м. Івано-Франківськ, 6-9 жовтня 2010 р. Тема доповіді: «Соната для скрипки соло у творчості Макса Регера»; Наукова конференція «Молоде музикознавство — 2011», м. Львів, 10 лютого 2011 р. Тема доповіді: «Дві моделі барокової сонати для скрипки соло»; Наукова конференція, присвячена пам'яті проф. Яреми Якуб'яка, м. Львів, 16 жовтня 2012 р. Тема доповіді: «Сонати для скрипки соло Олександра Зноско-Боровського в контексті розвитку жанру»; Міжнародна науково-практична конференція «Кроскультурний діалог науки і мистецької практики в музичному театрі доби високих технологій» (секція 3: Діалог науки, композиторської творчості та сценічної практики), м. Київ, 25-27 березня 2026 р. Тема доповіді: «Жанрова модель сонати для скрипки соло у музиці XX століття взаємодія композиторського мислення та виконавської практики у контексті сценічної інтерпретації» ; V Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтво та освіта: новації і перспективи», м. Київ, 23 квітня 2026 р. Тема доповіді: «Сонати для скрипки соло українських і чеських композиторів у сучасній виконавській та музично-освітній практиці».

Публікації. Основні положення дисертації опубліковано в семи одноосібних публікаціях у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України та одній публікації в іноземному виданні:

1. Гретчин О. В. Еволюція поглядів на виконання сонат і партит для скрипки соло Й. С. Баха. *Музикознавчі студії Волинського інституту мистецтв ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*: зб. наукових праць. Луцьк, 2010. Вип. 6. С. 111–118.

2. Гретчин О. В. Формування скрипкової соло-сонати у творчості Арканджелло Кореллі. *Наукові записки Тернопільського національного*

педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: “Мистецтвознавство”. Тернопіль, 2010. Вип. 1. С. 3–7.

3. Гретчин О. В. Жанр сонати для скрипки соло у творчості Макса Регера. *Вісник Прикарпатського університету. Серія: “Мистецтвознавство”*. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 21–22. С. 290–293.

4. Гретчин О. В. Сонати для скрипки соло І. Є. Хандошкіна в контексті української культурної традиції. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: “Мистецтвознавство”*. Тернопіль, 2011. Вип. 2. С. 3–8.

5. Гретчин О. В. Жанр української сонати для скрипки соло в контексті постмодерністичних тенденцій ХХ століття (на прикладі соло-сонат М. Дремлюги і В. Кирейка). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2013. Вип. 30 : Музикознавчі студії. С. 231–241.

6. Гретчин О. В. Неокласичні тенденції у сонатах для скрипки соло Густава Кржівінки та Яна Новака. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Київ, 2025. Вип. 34. С. 153–162.
<https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2025.34.21>

7. Hretczyn O. Барокові проєкції жанру сонати для скрипки соло в творчості Йоганна Себастьяна Баха і Георга Філіпа Телемана [Barokowe projekcje gatunku sonaty na skrzypce solo w tworczości Jana Sebastiana Bacha i Georga Philippa Telemanna]. *Wartosci w muzyce. Muzyka w srodowisku spolecznym [red. J. Uchyly-Zroski]*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Slaskiego, 2012. Tom 4. S. 153-162.

Структура дисертації. Робота складається зі анотації, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (174 позиції) та чотирьох додатків. Загальний обсяг дисертації – 274 сторінки, обсяг основного тексту – 243 сторінок.

РОЗДІЛ I

СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ І УКРАЇНСЬКО-ЧЕСЬКІ ВЗАЄМОВПЛИВИ

1.1 Науково-теоретичні підходи до дослідження сольної сонати для скрипки

Жанр сонати-соло для скрипки є унікальним явищем в історії музики, що поєднує в собі глибокий образно-емоційний зміст, стилістичну різноманітність та високий рівень технічної майстерності виконавця. Формування та розвиток цього жанру у європейській музичній традиції стало об'єктом численних наукових досліджень, які охоплюють історичні та музично-аналітичні аспекти.

Вивчення жанру сольної сонати зосереджене на розгляді різних періодів в історії музичної культури: від перших зразків епохи бароко до сучасності, де сольна соната зазнала значних жанрових та стильових трансформацій. Науковий інтерес до даної тематики зумовлений як розмаїттям художнього змісту, так і можливістю простежити еволюцію музичного мислення крізь призму сольного виконавства. Особливу увагу дослідники приділяють внеску композиторів, представників різних національних шкіл, у розвиток жанру сольної скрипкової сонати. В контексті даного дослідження зосереджено увагу на українській та чеській культурних традиціях, в колі яких розвивався жанр сонати-соло для скрипки. Обидві культурні традиції мають не лише багаті історико-культурні зв'язки, а й унікальні художні риси, які знайшли своє відображення у творенні сольних сонат для скрипки.

Огляд літератури з цієї теми дозволяє виявити ключові напрями дослідження жанру, проаналізувати внесок окремих композиторів, а також розкрити специфіку композиторських інтерпретацій. Цей огляд спрямований на окреслення наукової бази для подальшого аналізу розвитку жанру соло-сонати для скрипки, зокрема в творчості українських та чеських мистців ХХ століття.

З метою усвідомлення ролі соло-сонати у масштабах історії музичного мистецтва, її місця в жанровій класифікації, необхідно звернутись до наукової думки. Як об'єкт музикознавчого дослідження жанр набагато складніший від музичної форми. На відміну від форми, що обмежена певними канонами, жанри охоплюють широкий контекст написання даного твору.

Багатовекторність даного дослідження спонукає до залучення широкого кола музикознавчих праць. Важливим у даному контексті є праці з теорії жанру. Історія досліджень жанру як категорії мистецтвознавства сягає давніх часів “починаючи від Боеція, Августина Аврелія, Іоанна де Грохеа, Іоанна де Муріса та інших мислителів” [О. Коменда]. Значна кількість досліджень з теорії та методології жанрів музичного мистецтва з'являється у ХХ столітті. Це праці Г. Бесселера, В. Зейдля, В. Гошовського, Г. Дауноравічене, О. Сокола, Л. Шаповалової, С. Шипа, О. Зінкевич, В. Москаленка та ін.

У дослідженнях музичних жанрів музикознавці зазвичай опираються на два критерії: умови побутування музики та особливості виконання. Згідно з ними виділяють 6 груп: народно-побутову, естрадно-розважальну, камерну, симфонічну та хорову музику, і шоста група – музичні театральні-драматичні твори. Якщо в якості основного критерія брати *зміст музики*, то жанри можна об'єднати в три групи: *ліричні* (пісня, романс, ноктюрн, колискова), *епічні* (балада, поема, рапсодія) та *моторні*, пов'язані з рухом (танець, марш, етюд, токато, скерцо). Також використовують чотири групи жанрів, використовуючи як критерій *середовище та умови виконання*: культові та обрядові жанри (месса, реквієм, містерія); масово-побутові жанри (пісня, танець, марш); концертні жанри (симфонія, соната, квартет, ораторія, кантата, інструментальний концерт); театральні жанри.

У даному контексті варто панорамно окреслити різноманітні підходи до визначення жанру, наведені у праці О. Коменди. Зокрема, авторка взується на дефініцію жанру у теорії Т. Чередниченко: “Жанр (франц. *genre*, від лат. *genus*, род. відм. *generis*, нім. *Gattung*) – багатозначне поняття, яке характеризує роди і види музичної творчості у зв'язку з їх походженням,

умовами виконання і сприйняття” та наступне, зосереджене на історичній складовій, “Жанр – це багатозначне поняття, яке характеризує роди та види музичних творів у зв’язку з їх походженням та життєвим призначенням, способом та умовами (місцем) виконання й сприйняття, а також з особливостями змісту і форми” [76, с. 121].

Як продовження до вищесказаного, знаходиться визначення В. Степурка: “... поняття музичного жанру (фр. *genre* – рід, вид, тип, манера) висловлює сутність умов виконання, певну спрямованість на слухацьку аудиторію, зміст, структуру, засоби виразності, склад виконавців тощо. Умови існування музичних жанрів і засоби музичної виразності є найважливішим для їх художнього усвідомлення, а визначення основ композиторської техніки – це вибір засобів виразності, прийомів розвитку, музичної форми, манери висловлювання тощо” [123, с. 29].

Німецький музикознавець В. Зейдль розглядає жанр як класифікаційну категорію: “Жанр – це визначення для певного типу твору <...> Як класифікаційна категорія жанр стоїть приблизно посередині між загальним поняттям музики та окремим твором <...> Загальноприйнятих критеріїв, за якими музика розподіляється на жанри, або за якими окремі твори об’єднуються разом, немає. Нові теорії жанру зорієнтовані в більшості на склад виконавців або на форму, більш старі – на текст або функцію. Багато хто використовує ще більше критеріїв. Внаслідок цього існує багато систем музичних жанрів, і деякі з них виявляють протиріччя” [140, с. 235–236].

На основі критеріїв виділення жанрів та принципів їх визначення С. Шип окреслює музичні жанри як “такі класи (або множини) музичних творів і форм музикування, які визначаються функціями музичних артефактів у культурі суспільства, умовами їхньої генези й художньої екзистенції, та характеризуються своїми стилями (системами змістовних і формально-виражальних властивостей)” [140, с. 347]. Дефініція музичного жанру здійснюється на основі властивостей змісту і форми музичного тексту та контексту функціонування твору.

Л. Ланцута пропонує визначення музичного жанру, як “системного явища, функційно визначеного, структура якого містить зовнішні і внутрішні елементи-критерії”. Доречним буде розгляд жанру соло-сонати з позиції “складно–організованого системного явища” (за Ланцutoю), так як поняття “система” в цьому випадку означає сукупність, цілісність певних її елементів – складових. Окрім того, важливим у дослідженні жанру скрипкової сольної сонати видається визначення О. Коменди: “Музичний жанр – це певний відносно стійкий інтонаційний архетип (модель) музичного твору (тексту), що, формуючись у відповідності до вимог його художніх та позахудожніх детермінант (контексту), проявляє себе як система-данність (семантичний знак музичного мистецтва) та система-принцип (смыслотворчий код музично-історичного процесу), при цьому, виступаючи засобом генетико-типологічної систематизації музичних творів, служить каналом інтегративно-типологічного зв’язку об’єктно-суб’єктної системи музичного мистецтва”. [76, с.124].

Незамінним інформаційним блоком стали концепції, зафіксовані в роботах з питань жанрово-стильової еволюції. Так, М. Карапінка у праці “Жанрова парадигма європейської сонати для альту і фортепіано 18-20 століть” пропонує два критерії для систематизації сонат: співвіднесення новітніх творів з традицією, в результаті чого сформувалося дві групи – відносно консервативні та експериментальні зразки жанру, та критерій вільного мовно-декламаційного висловлювання, що дозволив розділити твори даного жанру на діалогічну та монологічну групи. [59, с.158-159].

В дисертаційному дослідженні Л. Ланцута “Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції” наголошується на трьох різновидах жанрів: симфонізовану сонату, велику романтичну сонату та одностайну сонату-поему. В результаті музикознавчих розвідок конкретизуються національно-стильові ознаки сонатного мислення, серед яких “романтичний пафос, підвищена експресивність вислову; переважання одностайного різновиду, тяжіння до поемних засад формотворення; кресцендуєчий тип драматургічного розгортання” [85, с. 14].

Розгляд скрипкових соло-сонат здійснювався в контексті історико-культурних умов їх створення та побутування. Важливим є напрацювання з питань розвитку українського скрипкового мистецтва З. Ядловської [143], яка розглядає тенденції розвитку української скрипкової музики 60-80х років ХХ століття та окреслює особливості новаторства нової генерації композиторів України.

В музикознавчому дискурсі окреслення мистецької ситуації в Україні II половини ХХ століття зводиться до поняття “постмодернізм”, що останнім часом набуває дедалі конкретнішого визначення. Присвячені цьому питанню дослідження (О. Козаренка [72], О. Берегової [6], Д. Дувірак [45] та ін.) доводять, що творчість композиторів ХХ століття проходить під впливом естетики постмодернізму, з “відчутним вмістом національного первня, який визначає специфіку мистецької реалізації постмодернізму в Україні (особливо виразної на тлі його західних версій)”.

Істотну роль в процесі дослідження соло-сонат відіграли джерела з проблем виконавської інтерпретації. Так, наприклад, Д. Вечер тлумачить виконавський аналіз «як специфізовану аналітичну діяльність, пов’язану з вивченням тексту музичного твору (нотного та звукового) та його контекстуальних зв’язків в аспекті майбутніх художніх інтерпретацій цього твору» [19, с. 8]. Музикознавець стверджує, що “в діяльності виконавця *аналіз* має переходити у *синтез*, де в новій звуковій цілісності поєднуються етос, пафос і логос музики” [19, с. 8]. Автор здійснює порівняння музикознавчого та виконавського типів аналізу, де роль завершального етапу оволодіння твором надає саме останньому. “Виконавська орієнтація, – зазначає дослідник, – дозволяє поглибити результати музикознавчого аналізу (у стильовому, жанровому, історико-культурному аспекті) до побудови програми майбутнього звучання твору, що є кінцевою метою попередніх процедур” [19, с. 8]. Особливо актуальним є розділ дослідження, присвячений визначенню критеріїв індивідуалізованого підходу до аналізу нових [сучасних – О. Г.] творів. Деякі з існуючих соло-сонат для скрипки вже були предметом

розгляду в працях музикознавців, але досі відсутній детальний аналіз технічно-виразових труднощів у цих творах та шляхи опанування ними. Опрацювання значного об'єму літератури з питань інтерпретації та власна практична виконавська позиція дисертанта дає змогу визначити та систематизувати ряд проблем у скрипкових соло-сонатах українських та чеських композиторів.

Важливим у даному дослідженні є питання формування українсько-чеських взаємин у контексті розвитку національного скрипкового мистецтва. Шляхи спорідненості українського і чеського фольклору знайшли відображення в працях чеських дослідників: Л. Куби, Фр. Ржегоржа та українських: Ф. Колесси, В. Гошовського, С. Грици, А. Гуменюка, Н. Керецмана. Проблематика культурних зв'язків стає однією з визначальних напрямків сучасного музикознавства та вивчається у працях багатьох вітчизняних науковців, зокрема, Л. Кияновської, Т. Бережної, О. Мартиненко, Н. Керецман та ін.

1.2 Історико-стильові засади формування жанру сонати для скрипки соло в епоху Бароко

Жанр сонати для скрипки соло дійсно став визначною характеристикою епохи бароко. У цій музичній формі композитори могли поєднувати та протиставляти різні мовно-стильові і композиційні прийоми. Бароко було періодом новаторства та експериментування, і саме в жанрі соло сонати композитори мали можливість демонструвати свою технічну майстерність та художню виразність. Цей жанр дозволяв зберігати традиції минулого, водночас шукаючи нові музично-виразові засоби та форми. Тогочасне творче середовище детермінувало й становлення нових жанрів та форм (що в більшості своїй формувалися шляхом переосмислення та модифікації жанрових моделей попередньої епохи). Так, у вокальній та інструментальній музиці домінуючими стають споріднені між собою інструментальні форми, що зародились ще у XVI столітті — річеркар, канцона, фантазія, токато тощо. Не

будучи тісно прив'язаними до тексту, вони виникали на основі, власне, музичних формотворчих процесів, перш за все імітації. Однією з найрозповсюдженіших стає також форма варіацій на *basso ostinato*.

Розвиток технічно-виразових можливостей скрипки, процес консолідації індивідуального начала в мистецтві, поява цілого ряду технологічних новацій у царині скрипкового виконавства сприяли утвердженню інструмента як домінуючого в композиторській творчості, а також зумовили популяризацію і стрімкий ріст рівня сольного скрипкового виконавства. Саме формування *принципу сольності* найбільше спричинилося до виокремлення та формування сонати для скрипки соло як самостійного жанру скрипкового мистецтва.

Більшість композиторів-скрипалів епохи бароко належали до типу т. зв. універсальних митців, що не лише творили музику в найрізноманітніших жанрових варіантах і виконували її, а й писали різноманітні методичні розвідки, які сприяли розширенню та вдосконаленню виразових можливостей інструмента. Так, наприклад, вагомий внесок в розвиток скрипкового виконавства здійснили композитори-виконавці як П'єтро Локателлі (1695-1764) та Джузеппе Тартіні (1692-1770). *П. Локателлі*, будучи яскравим новатором у розвитку скрипкової техніки, найяскравіше втілював свої пошуки у 12 концертах і 24 каприсах для скрипки соло, передбачивши тим самим знаменитий опус каприсів Ніколо Паганіні. Серед новацій Локателлі – потоншення струн, широке використання флажолетів, розвиток верхніх позицій та техніки швидких пасажів тощо. Локателлі зауважив, що ці прийоми сприятимуть розкриттю сакрального змісту музики, втіленому як в інтонуванні інтервалів, так і в емоційно наповнених переживаннях слухача і виконавця¹.

Штрихову техніку суттєво збагатив *Дж. Тартіні*. Композитор широко використовує цілу низку “стрибаючих” штрихів, “летюче” стакато, прийом баріолаж, а також достатньо розвинуті варіанти акордових послідовностей на

¹ Для «оптимізації» процесу вивчення музичних творів П. Локателлі рекомендував інтонувати натуральні, гармонічні, збільшені і зменшені інтервали різними способами.

скрипці. Слідом за П. Локателлі він значно розширив звуковий діапазон скрипки¹. Більшість новаторських прийомів, розроблених композитором, були спрямовані на відтворення ефекту ліричного та експресивного скрипкового “співу”. Для цього він використовує штрих *portamento* та витончену артикуляцію. Це було чудовим прикладом того, як музика може бути не лише технічною, але й емоційно виразною.

Джузеппе Тартіні був видатним композитором та скрипалем, який вірив, що навіть найскладніші та найшвидші пасажі повинні звучати, наче вони «проспівані», а не просто виконані механічно. Типовими рисами виконавського стилю Дж.Тартіні були широке фразування, витончений смак, яскраво виражена “оркестровість” мислення, краса та проникливість звучання, що надавали його виконанню особливої змістовності й виразності.

Таким чином, розвиток технічних можливостей скрипки та широка популяризація сольного скрипкового виконавства на початку XVII ст. спричинили утвердження принципу сольної гри, що став чи не основним детермінуючим фактором у формуванні жанру сонати для скрипки соло в європейській музиці.

Первісно слово “соната” означало не більше ніж “п’єса, що звучить” на відміну від кантати – “співаної п’єси”. Семантика та етимологія слова походять від латинського *sono*, італійського *sonore*, що перекладається як “звучати”. Розуміння терміну “соната” як самостійної інструментальної п’єси утвердилось в Італії наприкінці XVI століття². Розвиток інструментально-ансамблевої музики початку XVII століття стимулював формування двох базових різновидів сонат: церковної (*sonata da chiesa*) і камерної (*sonata da camera*). Перший тип сонати поєднав повільну вступну частину (*Andante* чи *Grave*), фугу, наспівну повільну і жвавий фінал. Другий тип – виокремився із

¹ Незважаючи на те, що в часи Тартіні гриф був коротший від сучасного і досягти високих позицій у швидкому темпі зі складними ритмами було досить складно, у своїх творах композитор широко використовував дев’яту позицію.

² До цього часу сонатами називали інструментальні твори, що були тісно пов’язаними з вокальною манерою письма.

своїти і складався, головним чином, з танцювальних частин (алеманда, куранта, сарабанда, жига). Вперше визначення камерної і церковної сонат зустрічаємо у збірці “Canzona, overo sonate concertate per chiesa e camera” 1637 року італійського композитора Тарквініо Мерули (1590-1665 pp.), твори якого належать до ранніх камерних тріо-сонат. Варто зауважити, що найдавнішою публікацією, де назва сонати була вжита в контексті сольного твору для клавішного інструменту (а не ансамблю) стала “Frische Früchte oder sieben Suonaten” (1696) Йогана Кунау.

Основною передумовою становлення *церковної* сонати в європейській музиці стала розвинута манера гри на сольному інструменті у поєднанні з басом. Церковна соната виникла як своєрідний цикл з різнохарактерних поліфонічних і гомофонних частин, в яких відчутна тенденція до збагачення і ускладнення музичної мови, динамічна рельєфність, імпровізаційність розвитку, елементи монотематизму. Яскраво втілилася тут й кантиленна природа скрипки, її здатність відтворювати інтонації «живої» людської мови. Важливим досягненням цього типу сонати стало виокремлення партії basso continuo (цифрованого басу) як основи для солуючого проведення двох верхніх голосів. Характерними рисами церковної сонати був чотиричастинний цикл з визначеною послідовністю темпів частин (повільно-швидко-повільно-швидко), опорою на поліфонічні форми та філософською глибиною змісту. У другій половині XVII століття виникла тенденція до варіювання кількості частин у сонатному циклі¹. У нотному тексті частини відокремлювалися одна від одної подвійною лінією або особливими позначеннями.

Одночасно з розвитком церковної відбувалось формування контрастної за змістом *камерної* сонати. На відміну від першого різновиду – сонати поліфонічного типу – в камерній сонаті переважав гомофонно-гармонічний тип викладу з опорою на народні жанрово-танцювальні джерела. Вона

¹ П'ятичастинний сонатний цикл оригінально репрезентований у творчості Дж. Легренці. Як виняток траплялися і одночастинні сонати, серед них соната Цезара Арресті. [Cesare Arresti: suonate da organo di vari autori da chiesa s. Agostino, modena, Italy].

складалась з алеманди, куранти, сарабанди і жиги (або гавоту), які згодом трансформувались у жанр партити. Пізніше, такий принцип komponування почав втрачати своє прикладне значення і танцювальна музика перетворилась на “музику для слухання” [5, с. 115]. Суттєво змінилось також тематичне наповнення сонати та сфера музичних образів. Формування камерної сонати відбувалось на основі узагальнення особливостей сюїти: принципу репризності, розгортання матеріалу шляхом секвентності, варіювання, збагачення фактури, досягнення органічності, монолітності музичного розвитку цілого, тощо.¹ Бароко стало часом, коли музика не лише розважала, але й виконувала функції духовного та емоційного вираження. Інструментальна сюїта, що складається з кількох різних танців, кожен з яких мав свій унікальний ритм і характер, відображала ці концепції. Християнсько-містичні та афектно-риторичні елементи надавали музиці глибину і значення, дозволяючи передавати широкий спектр емоцій і духовних станів. Жанр соло сонати дозволяв композиторам експериментувати з різними танцювальними формами, такими як алеманда, куранта, сарабанда та жига, поєднуючи їх у межах одного твору. У підсумку, інструментальні сюїти стали втіленням мистецької досконалості та духовного багатства епохи бароко. Відтак, присутність танцювальних жанрів і ритмів в церковній музиці епохи бароко є не тільки відображенням секуляризації церковної музики, але й сакралізації побутового танцю.

Два зазначені типи сонат співіснували впродовж XVI-XVII століть, розвиваючись, взаємодоповнюючись, та виразно виявляючи свої внутрішні іманентні риси.

Важливим етапом у формуванні жанру сонати для скрипки соло стала еволюція у виконавсько-ансамблевому складі інструментів. Найбільшого розповсюдження набув ансамбль із двох скрипок і basso continuo, де партію

¹ Визначення *sonata da camera* часто замінювалось назвами «сюїта», «партита», «французька увертюра», «ордр». Характерні для цього типу сонати народно-танцювальні інтонації та ритми стали причиною для заборони її виконання в церкві.

цифрованого басу виконував орган чи клавесин. В результаті чого сформувався триголосний тип нотного запису, що й визначив назву творів – *тріо-сонати*. Партія басу зазвичай виконувала роль акомпанементу, однак, з часом у композиторській практиці їй почали надавали рівноправну функцію. Жанр тріо-сонати формувався паралельно з сонатою і не тільки суттєво вплинув на розвиток сольної скрипкової гри, а певною мірою був її провісником — виконував функцію перехідної ланки від багатоголосся XVI століття до сольної скрипкової гри у XVII столітті. Невипадковим був й склад виконавців ансамблю — дві скрипки і basso continuo, адже присутність саме такої кількості учасників передбачав традиційний склад італійських народно-інструментальних ансамблів.¹

Одним з найбільш ранніх зразків церковної тріо-сонати є “Sonata la Cornara” (1655 р.) Джованні Легренці, яка відзначається яскравою образністю, характерним тематизмом і контрастністю частин. Партія цифрованого басу вперше зустрічається в “Сонаті для трьох скрипок” Дж. Габріелі (1600р.), а пізніше у творчості С. Россі в творі “Соната у формі діалогу” (1613р.), де жанр канцони трансформувався в тріо-сонату, надаючи рівноправності верхнім голосам при акомпануючій функції басу. В цьому напрямку працювали також Дж. П. Чіма і М. А. Негрі, намагаючись збагатити технічно-виразові прийоми гри. У першому томі мадригалів Ф. Туріни (1621р.) вимальовується прототип тріо-сонати, адже його твори для однієї чи двох скрипок з басом насичені інтонаціями та ритмами, притаманними народній музиці. Згодом тріо-соната отримала широке застосування у творчості Дж. Тореллі, Дж. Б. Віталі, Дж. Бассані. Вершиною розвитку цього жанру стали тріо-сонати А. Кореллі.

Таким чином, саме в межах церковної сонати другої половини XVII століття зародився принцип сольного виконавства, підготовлений тривалим періодом розвитку європейської культури та естетичними засадами епохи Бароко.

¹ Слід зазначити, що такий ансамблевий склад був поширений і в Україні, і мав назву «троїсті музики».

Рівночасно з Італією формування жанру відбувалося і в Німеччині (сонати І. Я. Вальтера, Х. І. Ф. Бібера, І. П. Вестхофа). *Йоганн Якоб Вальтер* (1650-1717) написав твори скерцозного характеру для скрипки соло з басом (1676), об'єднавши їх у цикл із дванадцяти сонатоподібних п'єс. Рівень віртуозності цих творів виходив за межі свого часу, так як у них були використані новаторські прийоми скрипкової техніки і нетипові зразки двоголосного голосоведення. Так, Алеманду з першої сонати композитор інкрустує віртуозними стрибкоподібними штрихами. Характер мелодики, ритміка, а також використання яскравих ударних штрихів свідчать про народно-танцювальні витоки творчості Вальтера. Діапазон звучання сягає VII позиції, а технічно-виразові засоби, застосовані у творах, вимагають від виконавця віртуозного володіння *staccato*, стрибкоподібними штрихами та арпеджіо.

Знаковим твором видатного скрипаля-віртуоза, представника “німецької поліфонічної школи” *Йоганна Пауля фон Вестгофа* (1656-1705) є “Сюїта для скрипки без басу” (1683 р.). П. Вестгоф суттєво спричинився до розвитку скрипкового мистецтва у вирішальний період його становлення, адже глибинні філософські ідеї та збагачення виконавських засобів виразності наближують стиль П. Вестгофа до новаторських поглядів Й. С. Баха, що дає право назвати цю сюїту «провісником» сонат і партит видатного поліфоніста. П. Вестгоф майстерно використовує принцип поліфонічного письма, а також вдосконалює темброву палітру інструмента. Його “Сюїта для скрипки без басу” вважається однією з найбільш ранніх та значущих композицій великої форми, написаних у багатоголосному стилі для одного інструмента.

Твір П. Вестгофа вирізняється складністю та вишуканістю, поєднує технічну майстерність з музичною виразністю, а також композитор демонструє глибоке розуміння можливостей скрипки, зокрема її здатність до багатоголосого звучання. “Сюїта для скрипки без басу” складається з прелюдії, написаної в хоральній акордовій фактурі, алеманди, куранти, сарабанди і двох жиг. Композитор подає влучні ілюстрації основних сюїтних

танців у чотириголосному викладі, у них переважає багатоголосний акордовий тип фактури. Також, в сюїті застосовується техніка варіаційного викладу¹.

Важливу роль у становленні жанру сонати-соло для скрипки відіграв австрійський композитор чеського походження *Генріх Ігнац Франц фон Бібер* (1644-1704). Г. Бібер, один з найвідоміших скрипалів віртуозів свого часу, народився в чеському місті Страж под Ралськем (біля Лібереця, Чеські Судети). У 1660-х роках, Бібер служив придворним музикантом при дворі чеського князя-єпископа Оломоуцького. Однак, він вважається австрійським композитором, бо від 1670 р. навчався і формувався як музикант у Зальцбургу.

У творчості композитора жанр сонати для скрипки соло виокремлюється як справжній взірець сольного твору без інструментального супроводу. *Сонати* Бібера і, особливо, його сольна *Пасакалія* визначають шляхи розвитку інструментальної музики бароко, що в подальшому зумовить появу сольних скрипкових творів І. Пізенделя і Й. С. Баха. Композитором написано дві групи сольних скрипкових сонат – 16 сонат в 1675 році і 8 сонат в 1681 році. В них сольні частини чергуються з ансамблевими (з basso continuo) і представляють мішаний цикл. Бібер майстерно, в дусі барокової стилістики створює «синтез» сюїти, сонати і basso continuo. В основі творчих пошуків композитора була багаточастинна канцона, що відобразилось у свободі та різноплановості побудови. Поєднання контрастних і, одночасно, споріднених між собою розділів, надавало композиції рис як варіаційної одночастинності, так і багаточастинного циклу, з притаманними йому рисами виразності та фактурної винахідливості.

В другому циклі з восьми сонат також присутні зображальні елементи. Ще одна їх особливість – використання варіаційних форм. Серед них (в тринадцятьох з шістнадцяти сонат) застосовано три типи варіацій: дублі, арії

¹ Слід додати, що Й. С. Бах, якому на той момент виповнилось 18 років, мав можливість особисто познайомитись з П. Вестгофом. Останній допоміг юному композитору у вивченні технічних і виразових можливостей скрипки, показав деякі прийоми використання скрипки як сольного інструмента, що були використані в майбутньому при написанні віртуозних каденцій і творів глибоко-філософського змісту, а спілкування з Вестгофом, без сумніву, вплинуло на формування скрипкового стилю Й. С. Баха.

з варіаціями і *basso ostinato*. Дві сонати написані як сонати-чакони: Четверта — власне Чакона, Шістнадцята — Пасакалія, яку слід вважати першим твором, «сольність» якого глибоко обґрунтована особливостями фактури і принципами розвитку.

Вирішальною сходиною на шляху формування жанру сонати для скрипки соло стала творчість *Арканджело Кореллі* (1653-1713). Найвизначніший представник італійської скрипкової школи кінця XVII століття А.Кореллі гідно підсумував попередній тривалий шлях розвитку скрипкового мистецтва. Композитор вдосконалив і збагатив досягнення митців XVII століття як в ділянці розширення виразових засобів скрипкової гри, так і в галузі створення нових форм смичкової музики. А. Кореллі вважають основоположником італійського скрипкового мистецтва, оскільки його композиторська і виконавська творчість відображає найяскравіші сторони музичної культури свого часу, гармонійно поєднуючи зміст і форму.

А. Кореллі, вважається ключовою фігурою в історії музики бароко. Він не тільки вдосконалив музичні форми свого часу, але й надав їм змістовності та стилістичної завершеності. Композитор майстерно розвинув технічні та музичні ідеї, започатковані його попередниками. Завдяки його роботі скрипкова техніка досягла нового рівня виразності й структурної логіки; його концертні форми, особливо *concerto grosso*, стали взірцем для майбутніх поколінь композиторів, таких як Вівальді, Гендель і Бах.

Спадщина композитора (близько 72 творів) охоплює лише три жанри інструментальної музики. В їх переліку можна зауважити певний композиторський план — від тріо-сонати (ор. 1, 2, 3, 4), сонати для скрипки соло (ор. 5) до жанру *Concerto grosso* (ор. 6). До кожного з шести збірників увійшло 12 творів відповідного жанру.

Один з найпопулярніших жанрів інструментальної музики XVII століття — тріо-соната, що суттєво вплинув на формування сольної скрипкової сонати,

згрупований в творчості А. Кореллі в чотирьох збірниках.¹ Зформований індивідуальний композиторський стиль в повній мірі демонструє п'ята група сонат – збірник з 12 сольних скрипкових творів. В шостому збірнику творів А. Кореллі – «Concerto grosso» (1712 р.) здійснений вагомий внесок в розвиток оркестрової гри і формування концертних музичних жанрів.

Щоб окреслити розвиток жанру сольної скрипкової сонати в творчості А. Кореллі, ми проведемо кілька значимих паралелей до жанру тріо-сонати, які безпосередньо поєднують ці два явища. Композиторська діяльність А. Кореллі розпочалася з опублікування тріо-сонат, популярного на той час жанру інструментальної музики. На відміну від сучасників-скрипалів, які трактували тріо-сонату як жанр камерної музики, композитор розвивав закладені в ній елементи сольної скрипкової гри.²

Новою сходинкою у формуванні основних принципів класичного скрипкового мистецтва стали сольні сонати ор.5. Ці твори написані для скрипки у супроводі basso continuo, однак, більшість дослідників називають їх сонатами для скрипки соло³.

Сонати для скрипки соло А. Кореллі ор. 5 (1700 р.) слід умовно розділити на дві групи: перша група – 6 сонат, побудованих за принципом контрастного співставлення повільних кантиленних і швидких фугатних частин танцювального характеру; друга група – з сьомої по одинадцяту, об'єднані загальною назвою: Прелюдії, Аллеманди, Корренти, Жиги,

¹ До I і III збірників внесено церковні сонати, а до II і VI – камерні. Твори в I і II збірниках свідчать про вплив на творчість молодого композитора попередніх зразків скрипкової музики (Дж.Бассані, Дж.Віталі). У III і IV збірниках композитор презентує вдосконалення форми старовинної сонати.

² Як відомо, в Італії тріо-соната з'явилась в результаті народної музичної практики. Так, англійський органіст і знавець історії музики Чарльз Берні, який у 1770-1772 рр. здійснив подорож західною Європою, яскраво описує венеційське народне музикування у складі трьох партій – дві скрипки і бас [70, с. 42]. Народний інструментальний ансамбль з двох скрипок і басу – це своєрідна народна форма сольної скрипкової гри, у якій головна функція надавалась партії першої скрипки, а двоє інших учасників підтримували її гармонічно і фактурно. Звідси прямий зв'язок з майбутніми сольними сонатами для скрипки. Також нагадаємо, що А. Кореллі трактував скрипку як гомофонний інструмент, тому саме у скрипкових сонатах він зафіксував і вдосконалив концертний стиль музики.

³ Ця думка правдива, якщо розглянути сонату епохи А. Кореллі в історичному контексті. В цей час сольна скрипкова музика стрімко розвивалася і саме творча та виконавська діяльність А. Кореллі підсумувала завершення процесу масового розповсюдження скрипки як концертного інструменту. Тому справедливо, що головну роль відігравала скрипка, а бас лише гармонічно її доповнював.

Сарабанди, Гавоти, а також тема з варіаціями «Фолія». Відзначимо на основних рисах другої групи сонат: багатство та різноманітність танцювальних ритмів — плавний рух сарабанди, помірний темп алеманди, чіткий ритм куранти, грація гавоту, стрімка жига в поєднанні з мелодичною виразністю збагачують музичне полотно винятковою образністю на тлі вишуканої мистецької простоти.

Типовим для скрипкових сонат¹ є чотиричастинний цикл. Деякі сонати складаються з п'яти частин за рахунок того, що в них є дві заключні частини, замість однієї. Однак, через відсутність образного і темпового контрасту вони сприймаються слухачем як єдина нерозривна побудова. Важливе місце в сонатному циклі А. Кореллі займає повільна частина, а саме, в ній на перший план виступає пісенна природа скрипки. Перші повільні частини в сонатах наближених до типу *sonata da chiesa* виконують роль вступу. Їм властиве широке застосування орнаментики, зумовлене імпровізаційною практикою того часу, що вимагала співучасті виконавця у творчості композитора.

З усіх видів орнаментики, застосованих у сонатах А. Кореллі, переважають імпровізаційні фіюрити, які обігрують опорні тони мелодії. Прикрашаються ними не лише витримані звуки, а й цілі мотиви чи фрази. При цьому як правило орнаментика заповнює діапазон приблизно в межах октави. Яскравим підтвердженням цього є *Grave* з першої сонати (D-dur).

Слід наголосити, що використання орнаментики стане одним з центральних виразових засобів у вступних частинах сонат для скрипки соло Й. С. Баха. Показовими в цьому аспекті є бахівські *Adagio* з сонати g-moll та *Grave* з другої сонати a-moll. Згодом роль орнаментики зменшується, так як мелодія набуває індивідуальних інтонаційних якостей.

¹ Аналізуючи сонати А. Кореллі, а саме способи скрипкової гри, нами було спостережено, що партія скрипки обертається в межах двох октав; мелодія скрипки звучить у середньому регістрі, в зв'язку з чим відсутня потреба використовувати верхні позиції (лише I, II, III, деколи IV). Однак, це свідчить зовсім не про обмеження експлуатації композитором технічних засобів скрипки. Насправді, А. Кореллі намагався відтворити в своїх творах інтонації людського голосу, а скрипка з легкістю могла втілити це своїм звучанням в перших трьох позиціях.

Другі частини у сонатних циклах композитора зазвичай лаконічні, ритмічні і жваві по характеру. Основним засобом розвитку в цих частинах є імітація. У швидких частинах сонат А. Кореллі сформувалися специфічні види скрипкової фактури – рухливі арпеджовані фігурації, які виконувалися штрихом деташе або спікато, як, наприклад, у сонаті №1 (D-dur).

Слід звернути окрему увагу на поліфонічні засоби в сонатах А. Кореллі, які, як і в скрипкових творах Й. С. Баха, гомофонізовані. Про це свідчить і гармонічна трактовка теми, яка часто підтримується акордовим супроводом, і вільне голосоведення, і відчутна перевага верхнього голосу. За допомогою поліфонічних прийомів композитор намагається представити чисто скрипкові, гомофонні за своїм фактурним забарвленням засоби виразності і досягає в своїх пошуках вагомих результатів, адже фактура сольного інструменту, якої вимагає поліфонічна музика, охоплює весь виразовий діапазон — це взаємодія регістрів, використання фігуративних гармонічних і мелодичних малюнків, співставлення і поєднання різновидів фактури, і врешті, внутрішня диференціація самої мелодичної лінії на інтонаційно-тематичні елементи.

Дослідження інструментальної спадщини А. Кореллі засвідчує, що сконцентрувавши свою творчість на трьох інструментальних жанрах, він збагатив кожен з них. Композитор вивів на високий рівень мистецтво скрипкової гри, модернізувавши техніку пальцевого руху, подвійних нот, кантилени, штрихову техніку (деташе, легато, мартеле). Унікальний внесок А. Кореллі зробив у розвиток сольної скрипкової гри, вдосконаливши, кристалізувавши і художньо оформивши жанр старовинної сонати, яка в його творчості стала передвісником соло-сонати для скрипки у творчості Й. С. Баха.

Новаторство *Франческо Джемініані* (1687-1762) полягає в розвитку фуги, яка в його творах переважно розташовувалась після величавої прелюдії. І хоча зазначений малий поліфонічний цикл використовував на той час А. Кореллі у своїх тріо-сонатах та сонатах для скрипки і basso continuo, та все ж він був рідкістю для добахівської музики. «Дванадцять сонат для скрипки»

відзначалися розмаїттям образного змісту та значними технічними труднощами, що вимагало від виконавців як розвинутого естетичного смаку і міри, так і неабиякої віртуозності. Техніка подвійних нот розроблена Ф.Джемініані, виявилась на той час доступною не для всіх виконавців. Деякі з них визнавали, що фуги Джемініані в художньому плані перевершували фуги А.Кореллі.

Соната c-moll є однією з кращих скрипкових сонат Ф. Джемініані, яка яскраво репрезентує його стиль. Вона складається з виразного і наспівного Largo, фугатного Allegro moderato, ліричної Сициліани і швидкого фіналу — Allegro ma non troppo.

Композитор широко використовує арпеджіо, акорди, «перекидання» смичка через струну, техніку подвійних нот. Ф. Джемініані вбачає одну з головних принад скрипки у виразному застосуванні прийому так званого «роздування» звуків і фраз: поступове посилення, а потім поступове послаблення звучання. Смичок при цьому має рухатися плавно, без перерви. Таке твердження було прогресивним для того часу. Ф. Джемініані також відкидає застаріле правило, що вимагало грати ноту на сильній долі смичком вниз, а також пропонує подвійну аплікатуру хроматичних гам, а саме, ковзаючу та послідовну. Композитор, слідом за Кореллі, розробив і техніку штрихів — *detache*, *legato* та їх комбінації, гострі штрихи, *staccato*. Також він одним із перших ввів динамічні нюанси — *crescendo* і *diminuendo* у вигляді «вилочок».

Наступним етапом розвитку сольної скрипкової музики стала творчість І. Г. Пізенделя. В його Сонаті (1717 р.) вже повністю сформувався фундамент для скрипкових і віолончельних соло Й. С. Баха.¹ Аналіз форми і змісту показує, що Соната Й. Пізенделя по-бахівськи монументальна і в ній спостерігаються основні типи бахівської фактури. Відтак, за своїм змістом та

¹ Коли в 1709 році Й. С. Бах познайомився з німецьким скрипалем Пізенделем, а пізніше зустрічався з ним в Дрездені у 1717 році, між ними зав'язалися дружні відносини. Як вважають музикознавці, Й. С. Бах був добре знайомий зі сонатою для скрипки соло І. Г. Пізенделя.

технічними прийомами є підстави вважати її безпосереднім зразком для сонат і партит Баха, написаних через три роки.

Твір складається з чотирьох частин: Largo, Allegro, Gigue, Variation. Імпровізаційний матеріал Largo є новою стадією, більш зрілим етапом у формуванні прелюдійності у сольному творі. Allegro танцювального характеру нагадує куранту з партити Й. С. Баха h-moll. Мелодичний матеріал Gigue лежить в основі тематизму четвертої частини. Автор використовує секвентну мелодію, яка проводиться почергово у всіх голосах, та постає передвісником знаменитих фуг Й. С. Баха. Музичний матеріал жиги зазнає значних фактурних змін, тому Variatione є, по суті, окремою частиною. Композитор представляє тип сонати — *sonata da chiesa*, яка має рельєфну структуру завдяки диференціації та варіантності тематизму, де тональний план ускладнюється, а гармонія починає виконувати організовуючу формотворчу роль.

Отже, твори І. Пізенделя виступили підґрунтям для майбутніх сонат і партит Й. С. Баха, вдосконалили і остаточно утвердили жанр сольної скрипкової сонати.

В більшості теоретичних праць, присвячених скрипковій соло-сонаті доби бароко, безперечною вершиною розвитку жанру називають твори *Йогана Себастьяна Баха* (1685-1750). Справді, сонати і партити геніального композитора – унікальне явище в скрипковому мистецтві. Створені майже три століття тому, вони й дотепер не втратили своєї популярності, а зацікавлення ними сучасних скрипалів надалі зростає. Натхненні і неперевершені барокові соло для скрипки адаптувалися до тенденцій наступних епох. Будучи колись неактуальними, сонати і партити Баха сьогодні становлять невід’ємну частину класичних концертів, міжнародних конкурсів, є одними з найскладніших випробувань майстерності і духовної зрілості музикантів.

Сонати і партити Й. С. Баха – грандіозний метацикл, кульмінацію якого становить знаменита Чакона. П’єси розміщені в такому порядку, що за кожною сонатою звучить партита. У своїх соло композитор протиставляє

порівняно новий жанр сольної сонати (тип *sonata da chiesa*), що незадовго до Баха знайшов своє втілення у творчості Бібера і Пізенделя, популярному жанру партити (тип *sonata da camera*). Схематично скрипкові сонати Баха кореспондують із сонатами *da chiesa* італійських композиторів, однак вирізняє їх тлумачення змісту частин. На відміну від італійців, які трактували перші повільні частини сонат як вступ до швидких, у Баха вони становлять самостійні частини патетичного речитативно-імпровізаційного характеру. Так, *Adagio* з першої сонати – це ліричне «самовисловлювання», що виринає з глибин душі. У другій сонаті ліричний монолог набуває більш святкового, піднесеного настрою. Тематичною основою для перших частин у Сонатах № 1 і № 2 слугує вокалізований речитатив, а для першої частини Сонати № 3 – ритмічно виразні, висхідні секундові інтонації, які «розростаються» за рахунок появи нових голосів.

Другі частини бахівських сонат, як правило, динамічні фуги. Саме у творчості Баха відбулася остаточна кристалізація фуги та ствердження ідеї її композиційної єдності з іншими частинами сонатного циклу (А. Кореллі послуговувався в других частинах сонат лише імітаційно-фугатним матеріалом). В першій і другій сонатах Баха теми фуг мають виражену танцювальну основу, в третій – опора на протестанський хорал.

Бахівські фуги у всіх трьох циклах надзвичайно масштабні і розвинені, вони містять численні імпровізаційні інтермедії (на кшталт його фантазій для органу та клавіру) та, без сумніву, є своєрідним композиційним «епіцентром» цілого циклу. У фугах скрипкових сонат проявилися елементи концертного бахівського стилю. У фугах композитор викристалізував найважливіші ознаки тематизму, розвинув багатоголосся, вдосконалив форму побудови, впорядкувавши її визначеним тональним планом.

Наступна частина сонатного циклу Баха – ліричний центр сонати, де композитор передбачив перспективи розвитку музичного мистецтва другої половини XVIII століття. Це насамперед широка наспівність, емоційна піднесеність, неповторність ліричного висловлення. Приклад третьої частини

Andante з Сонати № 2 a-moll втілює образи умиротворення, спокою, поетичності і гармонії. Повільна частина з третьої сонати — це ліричне і зосереджене самозаглиблення.

В основі Фіналів сонат лежить поліфонічний розвиток, композитор майстерно послуговується засобами прихованої поліфонії. Типовими для них є швидкий темп, секвенційний розвиток, повторність, однотипність фактурних фігур. У фіналах сонат відсутні конфліктність і ліризм, такі характерні для попередніх частин. При цьому для них є властивою власна лінія музично-драматичного розвитку — цілеспрямований рух, в якому проявляється стихійна життєва енергія, сила думки. Характер віртуозного пориву у фінальному Allegro з другої сонати створюють капризні, фігурні контури мелодичної лінії, повторність інтонаційних побудов, миттєві зміни низького і високого регістрів. Фінал з третьої сонати (Allegro assai) є зразком інструментальної моторики, вирізняється інтенсивним розвитком прихованої поліфонії. Саме фінали виконують функцію завершення в драматургії грандіозного циклу, надають усій композиції викінченої цілісності форми.

Скрипкові партити Й. С. Баха являють своєрідну «антитезу» до сонат. Соната і наступна партита створюють контрастні пари (дві перших — мінорні, остання пара — мажорна). І хоча у побудові партит Бах опирається на сюїтний цикл, він його по своєму інтерпретує: лише в другій партиті композитор дотримується звичних «контурів» сюїти. Однак, замість завершальної запальної Жиги, Бах вводить Чакону з тридцятьма варіаціями, яка є грандіозним центром не тільки циклу партити, а й всього великого циклу. Чакона тематично пов'язана з патетичною сарабандою з цієї партити. Варіації постійно порушують метричні рамки теми і її тривалість: вони або стискаються, або «розтягуються». Мелодичні обриси теми помітно орнаментуються. Будучи драматичною кульмінацією сонат і партит для скрипки соло, Чакона з другої партити містить в собі всі технічні труднощі і прийоми тогочасного скрипкового виконавства. За тривалістю вона

перевершує всі разом взяті попередні частини. Тому не випадково Чакону виконують здебільшого окремо, як повноцінний самостійний твір.

Перша і Третя партити нетрадиційні за структурою. Перша постає у вигляді чергування алеманди, куранти, сарабанди і бурре з варіаційними дублями. Виникає щось на зразок варіацій до цих частин. Третя партита демонструє сукупність нетипових для сюїтного циклу частин. Розпочинає цикл віртуозна і радісно-енергійна прелюдія, лур (танець близький менуету), в центрі знаходиться гавот у формі рондо з розгорнутими епізодами, далі два менуети, бурре і врешті, жига. Мажорна тональність завершальної партити у великому циклі сонат і партит Й. С. Баха втілює життєствердну ідею, що наповнює третю і четверту частини Сонати № 3. Партита мі-мажор втілює образи надії, радості, блаженства.

Творчий стиль *Георга Телемана* (1681-1767) сформувався на основі традицій німецької поліфонічної школи. Значний вплив на композитора мало також мистецтво Італії і Франції, перш за все у сфері оперної і світської інструментальної музики. Творчість Телемана може слугувати не тільки своєрідною енциклопедією жанрів, стилів і національних шкіл тієї епохи. За допомогою його творчості можна відслідкувати процеси становлення мистецтва епохи Класицизму. Звісно, спроба охарактеризувати творчість Телемана була б неповною без прямого порівняння з творчістю його геніального сучасника Й. С. Баха. «Дванадцять Фантазій для скрипки соло» Г. Телемана з'явилися хронологічно пізніше — вони написані через п'ятнадцять років після появи бахівських сонат і партит. З огляду на специфіку формотворення та мовностильових ознак цих творів, доцільно розглянути їх як барокову модель у світлі порівняння з бахівськими творами. Обидвох майстрів об'єднує приналежність до однієї національної культури та історичної епохи. Крім цього, існують конкретні спільні стильові ознаки, притаманні композиторській практиці Баха і Телемана. Безперечно, у «Дванадцяти фантазіях для скрипки соло» Г. Телеман наслідував лінію, накреслену Й. С. Бахом у його сонатах і партитах для скрипки соло. При

наявності багатьох спільних стильових ознак у обох композиторів, використанні техніки подвійних нот, акордів, а також прийомів прихованої поліфонії – основу стилю Баха утворює широка декламаційність, глибинність філософського задуму, фактурна наповненість мелодичної лінії (Adagio з сонати №1 g-moll, Grave зі сонати №2 a-moll), Телеман для мелодичного розвитку обирає стислі, прості за інтонаційно-ритмічним малюнком фрази.

Кілька його фантазій орієнтовані на тип церковної сонати, вдосконаленої Й. С. Бахом. Вони компактні за об'ємом, лаконічні. Тематизм виростає з коротких, ритмічно і технічно нескладних фраз. Наприклад, у фантазіях №1, 2, та 3 композитор наслідує цикл церковної сонати з типовою для неї першою повільною частиною та фугатною другою. Фантазія №1, складається з повільного Largo, контрастного швидкого Allegro у формі фуги і поважного Grave, в основі якого – поліфонічна фактура. Після третьої частини повертається швидкий темп - «Si replioa la allegro» («знову аллегро»), відповідно до типу церковної сонати із порядком частин *повільно-швидко-повільно-швидко*.

Другу фантазію G-dur також розпочинає повільна частина Largo і продовжує швидка фуга Allegro, та третя (і остання) частина в темпі Allegro «руйнує» традиційну форму церковної сонати, наближаючись до майбутньої класичної тричастинності. В третій фантазії f-moll форму, наближену до типу церковної сонати, порушує короткий епізод між II та III частинами: перша частина – повільне Adagio з рисами декламаційності, друга - швидка фуга Presto, а слідом за фугою звучить Grave, нетипове для церковних сонат мінімальною тривалістю (всього три такти), і трактується композитором скоріш як перехідна ланка між фугою та швидким двочастинним Allegro.

Подібного типу фантазія № 6 (e-moll) виразно кореспондує з Першою сонатою g-moll Й. С. Баха, повторюючи порядок і характер її частин: Grave, фуга Presto, Siciliana і швидкий фінал. В інших фантазіях, таких як №4(D-dur), №7(Es-dur), №8(E-dur), №9(h-moll), №10(D-dur), №11(F-dur), №12(a-moll) композитор орієнтується на тип танцювальної сюїти. Характерними рисами

цих фантазій є в більшості гомофонна фактура (хоча у №11 та №12 і наявні поліфонізовані елементи) та опора на танцювальність, які також властиві партитам для скрипки соло Й. С. Баха. У Фантазії №5 A-dur Телеман, наслідуючи Бібера, поєднує і частини і розділи. Відтак, основу циклу утворюють комбінації контрастних епізодів. Розпочинає фантазію короткий восьмитактний вступ Allegro, далі Presto, знову стисле Allegro, Presto, Andante і Allegro. При тому, перше і друге Allegro об'єднані однаковою тематичним матеріалом у T-D співвідношенні тональностей. Аналогічна ситуація – з поліфонічним Presto. Таким чином, фантазія складається з чотирьох контрастних розділів (відмежованих один від одного, але взаємопов'язаних між собою), повільного шеститактного розділу Andante та фінального Allegro (яке можна вважати єдиною самостійною частиною в циклі).

Отже, для фантазій для скрипки соло Г. Телемана, притаманні комбінації циклічних форм, які були типові для формування жанру тріо-сонати в середині XVII століття у творчості М. Нері, Дж. Легренці. В період зрілого бароко такі прийоми зустрічаються у творчості А. Кореллі в тріо-сонатах та сонатах для скрипки соло. Навіть враховуючи те, що твори Г. Телемана виразно продовжують лінію бахівського поліфонічного стилю з його поліфонічним багатоголоссям, інтенсивним розвитком техніки подвійних нот і акордів, варто зазначити, що є ряд відмінностей у підході до сольної музики для скрипки.

Телеман у своїх фантазіях тяжів до стилістики, яка була ближчою до загальноприйнятих норм італійської та французької традицій. Це проявляється у формальності структури (його фантазії відображають простоту та ясність, характерні для сонат і партит, із виразною мелодійністю та гармонійністю) та зв'язку з концертною практикою (Телеман орієнтувався на доступність своїх творів для широкого кола музикантів).

Натомість, у творчості Й.С. Баха складні поліфонічні структури поєднанні з новаторським мисленням: впровадження поліфонічного письма у жанр церковної сонати стало винятковим досягненням у скрипковому

виконавстві – сольні сонати Баха з багатоголосною фактурою без акомпанементу; у партитах композитор розширює жанрові межі сюїти, перетворюючи танцювальні форми на багатопланові драматичні твори, що поєднують технічну майстерність і глибокий зміст.

Таким чином, можемо зазначити, що Телеман більше працював у межах стилевих норм свого часу, тоді як Бах проклав нові шляхи, виходячи за межі традицій та розширюючи можливості музичного вираження.

Отже, здійснивши детальний огляд авторських прочитань жанру сонати для скрипки соло в епоху бароко, слід зробити наступні висновки. Композитори епохи бароко були універсальними в своїх талантах і здобутках. Вони не просто створювали музику в різноманітних жанрах, але й активно працювали над удосконаленням виконавської практики і технічних можливостей інструментів, майстерно втілюючи свої новації у творах. Тому, не випадково жанр сонати для скрипки соло став чи не центральним серед жанрових інтересів барокових композиторів.

Таким чином, комплексно оцінивши основні класифікації, кожна з яких підтверджує багатовимірність жанру, осмисливши жанр соло-сонати в контексті існуючих теорій, визначивши її роль, як композиційної структури з певної кількості стабільних і мобільних складових, вдалось виокремити провідні ознаки жанрової моделі скрипкової соло-сонати:

- головна і єдина роль скрипки соло;
- виразно окреслена камерна природа жанру;
- наявність внутрішньо-жанрового синтезу – як факт поєднання ліричних, епічних та моторних жанрів.
- провідне значення двох різновидів тематизму – цитатного (наближеного до фольклорних джерел) та новаторського;
- приналежність соло-сонат до концертного типу.
- мінливість циклічної побудови, що спостерігається у процесі еволюції жанру (XVII- I пол. XVIII ст.– переважно чотиричастинність, XVIII-

XIX ст. – чотири-, три, дво-, одночастинність, II пол. XX ст. – чотири-, три-, одночастинність);

– відкритість жанру соло-сонати до модифікацій (що проявляються у площині музичної форми, тематизму, фактури, тощо).

Таким чином, процес формування жанру сонати для скрипки соло в епоху бароко свідчить, що в цей період були закладені надійні підвалини для розвитку жанру у майбутньому та створення великої кількості шедеврів скрипкової сольної гри, що стали натхненням для композиторів наступних періодів.

1.3 Еволюція жанру сольної скрипкової сонати в європейській музиці другої половини XIX – першої половини XX століття

Розвиток сольного скрипкового виконавства відбувається шляхом подальшого удосконалення технологічних та виконавських можливостей інструменту: винахід нового смичка (Турт), застосування підборідника (Л. Шпор), видовження грифу, подушки, потоншення металевих струн, розвиток штрихової техніки. Важливим, у другій половині XVIII ст. стала поява окремого амплуа музиканта-виконавця (на відміну від композитора-виконавця доби бароко). Особливого впливу на розвиток мистецтва у II половині XVIII ст. набула теорія “експресивної сили музики” Ш. Батте і Ж.-Б. Дубоса, що стала основою “нового мислення” в музиці. Найважливішим її проявом була “естетика виразності”, що зумовила зміну естетичної парадигми і відхід від барокової естетики, звернення уваги у сферу почуттів, як джерела естетичних переживань і творчої активності людини. Побутувала теорія, що “людина може виражати свої думки і почуття трьома способами – словом, звуком і жестом, де слово є домінантою розуму, воно навчає і організовує. Натомість звук і жест були атрибутами чуттєвої сфери, які могли впливати, об’єднувати та переконувати.

Жанр сонати для скрипки соло, покликаний на початках свого становлення демонструвати віртуозні можливості інструменту, в другій

половині XVIII — поч. XIX ст. витісняється жанрами іншого типу, зокрема фантазіями на теми з опер, ефектними мініатюрами, каприсами, концертами, тощо. Доба класицизму та романтизму, з їх новим гомофонно-гармонічним мисленням, функційністю та стильовими закономірностями, обумовила утвердження й становлення нових жанрів та форм. Все більшого значення набуває жанр камерної сонати, зокрема для скрипки і фортепіано, що тлумачиться композиторами як твір для ансамблю. У творчості віденських класиків В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена камерна соната набула особливого значення як форма діалогу інструментів, кожен з яких постає складовою частиною дуету і одночасно являється солістом.

Сольне скрипкове виконавство, як тип музичного мислення, дещо послабило свої пріоритетні позиції, однак, все більше утверджувався принцип *сольності*, що в добу романтизму, з її “експресивно-бурхливим чаром”, обумовив розвиток багатьох жанрів музичного мистецтва, серед яких, жанри інструментальної музики. Романтизм знаменував розвиток скрипкового віртуозного виконавства, де незважаючи на музичний супровід, провідна роль належала скрипці. Стремління до технічної досконалості було настільки важливим, що піднялось до рангу догми, а сам скрипаль-віртуоз вважався культовою постаттю (Н. Паганіні, Г. Венявський, А. В'єтан та ін.). Це сприяло утвердженню скрипки як інструмента з безмежним виразовим потенціалом, спроможним виконувати багатоголосну музику.

В другій половині XIX ст. спостерігається поступовий відхід від традицій віртуозності “*a la Paganini*”, розмежування функцій композитора і виконавця (“віртуоз існує для музики, а не музика для віртуоза” Й. Йоахим), використання скрипкової техніки в цілях виразності набуває іншої якості, спрямованої на втілення глибоких естетичних задумів, зумовлене зверненням до мистецької спадщини минулого. Скрипка все частіше репрезентується як сольний інструмент, що здатний передавати глибину поліфонічної фактури, втілювати масштабні філософські ідеї. Таким чином,

своєрідний “ренесанс” жанру сонати для скрипки соло в кінці XIX — на початку XX століття виявилось логічним та обґрунтованим.

Визначальною рисою естетики XX століття став загострений діалогізм культури, що визначив переважно рефлексивний, “комбінаторно-монтажний” тип творчості. “На поверхню виходить вільне оперування цільними історико-культурними блоками — зазначає О. Козаренко, — коли основною інтригою композиторської творчості є вже не сюжетний хід, а тонка семантична «гра», стилізація (в руслі якої виникають найрізноманітніші форми НЕО: необароко, неокласицизм, неоімпресіонізм, тощо), що виникає від співставлення, зіткнення, вільного перетікання міжетекстуальних алузій” [74, с. 31]. Категорія рефлексії, як типового для XX століття методу художнього мислення, узагальнює в собі принцип трактування творчості як гри. Втілення принципу семантичної “гри” в композиторській практиці продемонструвало особливо вагомі мистецькі здобутки в органічному сплаві необароко та неокласицизму з провідними тенденціями композиторських настанов нового часу.

Одним з найпрогресивніших представників необахіанства в композиторській творчості XX ст. виступає *Макс Регер* (1873-1916). М. Регер вважав себе продовжувачем традицій Й. С. Баха, Л. ван Бетховена і Й. Брамса, демонструючи при цьому чіткі новаторські тенденції. Риси романтизму в його творчості поєднуються з новими естетичними засадами, романтична емоційність комплементується із міцною опорою на інтелектуальне начало. Регера називають лідером німецького музичного модернізму, а за характером творчості, який еволюціонував з плином часу, але в основних своїх рисах від початку визначився дуже чітко, відносять до неокласицизму. Регера називають “німецьким неокласиком”, оскільки втілюючи оригінальну творчу новизну у своїх творах він апелює до естетичних засад попередньої доби. Типове для неокласицизму художнє мислення, притаманне композитору, тісно переплітається з сучасними мовно-стильовими тенденціями.

Мистецький світогляд композитора формувався на зламі століть і поєднав у собі широку палітру музичних образів цілої епохи — від Й. С. Баха

до сучасності. Його творчість увібрала в себе естетичні засади німецького романтизму (від Ф. Шумана до Р. Вагнера), традиції віденських класиків, а також запозичила стилістичні елементи не тільки бахівської музики, а всієї епохи бароко. Творчість М. Регера можна розглядати як «міст» між бароковою поліфонією Йоганна Себастьяна Баха і романтичним стилем Йоганнеса Брамса, але водночас вона є самобутнім явищем завдяки технічній і художній майстерності композитора. Регер глибоко вивчав і захоплювався поліфонічним мистецтвом Баха, що знайшло відображення в його фугатних розділах і вмінні майстерно працювати з темою. Одночасно він успадкував романтичну гармонічну мову й насичену емоційність від Брамса. У творах Регера ці дві традиції об'єднуються, утворюючи єдиний стиль.

Музика Регера вирізняється цілісністю, де кожен елемент служить єдиній художній ідеї. Незважаючи на складність і щільність текстури, його твори вражають логікою розвитку і глибиною змісту. Поліфонія в його творах не сприймається як окрема фактурна складова, а органічно вплітається в загальну тканину, створюючи “монолітність” музичного твору. Прикладом цього синтезу є його органні твори (фуги і хоральні прелюдії), камерні композиції та оркестрові роботи.

Твори стилізовані під Й. С. Баха створювались композитором впродовж життя і охоплюють розмаїту жанрову палітру: серед них твори для струнних соло, вільні стилізації — “Концерт в старовинному стилі” для оркестру, “Сюїта в старовинному стилі” для скрипки і фортепіано, а також твори для органу, ряд поліфонічних композицій. Найбільш наближені до бахівського барокового стилю твори для струнних соло. Серед інших для скрипки соло написані Прелюдії і Фуги ор. 117 (№ 1-8), ор. 131a (№ 1-6) та Прелюдія і Фуга a-moll без опусу, а також два опуси сонат: Чотири сонати ор. 42 (1900 р.) та Сім сонат ор. 91 (1905 р.).

Працюючи над скрипковими соло, М. Регер опирався на зразки бахівських творів у цьому жанрі. Справді, деякі частини його сонат кореспондують за формою до знаменитих барокових. Наприклад, вступні

частини імпровізаційного характеру з оп. 42, № 3 — *Pesante*, № 4 — *Sostenuto*, з оп. 91, № 1 — *Grave* апелюють до бахівських *Adagio*, *Grave*, і *Adagio* (перші частини сонат). Однак, на відміну від бахівського циклу, де фуги завжди займали друге місце, фуги Регера найчастіше знаходяться в кінці циклу (оп. 42, № 1, оп. 91, № 1, 4, 5) і є водночас фіналами сонат. Лише в сонаті № 4, оп. 42 помістивши фугу на друге місце (після вступної частини *Sostenuto*), композитор наслідує типовий сонатний цикл Й. С. Баха. Неможливо оминати увагою дві регерівські Чакони — фінали останніх сонат в обидвох опусах (оп. 42, № 4 та оп. 91, № 7).

Перші частини сонат № 1, 2, оп. 42, № 2-7, оп. 91 апелюють до зразків віденсько-класичного стилю, що проявляється насамперед у формі цих творів. Фінали сонат № 2, 3, оп. 42, № 2, 3, 6, оп. 91 витримані у формі рондо-сонати.

Однак, у регерівських циклах майже не зустрічаються чисті зразки бахівської чи класичної побудови. Цикли, що опираються на бахівську модель сонати-соло, містять тричастинне *Scherzo* (III ч.), що суперечить канонам скрипкової барокової сонати з типовим поєднанням частин: повільно-швидко-повільно-швидко. Такий тип структури спостерігаємо лише у сонаті № 1, оп. 91.

Сонатами “*a la classik*” можна назвати Сонату оп. 42, № 2 та Сонату оп. 91, № 2, які містять однакову структуру: перша частина витримана в сонатній формі, друга — в простій тричастинній формі, фінал — у формі рондо-сонати. Натомість, Соната оп. 91, № 6 — це чотиричастинний цикл: сонатне *Allegro*, *Allegretto* (написані в складній тричастинній формі), *Andante* (в простій тричастинній) і *Vivacissimo* (у формі рондо-сонати).

Макс Регер не намагався відтворити жоден із стилів, але у своїй творчості органічно поєднував, синтезував елементи різних стильових напрямків, формуючи власні мовно-стильові закономірності композиторського письма та поєднуючи класично-романтичні норми з канонами докласичного мистецтва.

Регер, завершуючи фуги у своїх соло-сонатах, утримується від використання терції в останньому акорді. Це призводить, з однієї сторони, до ладової невизначеності, а з іншої — остання нота звучить прозоро і по-філософськи просто, незважаючи на різнохарактерність тематичного матеріалу. Слід зазначити, що, незважаючи на відчутне наслідування барокової форми і характеру музики, інтонаційна сфера творів композитора засвідчує його приналежність до XX ст: хроматизми, нетипові енгармонічні зміни та дисонансні інтервальні рішення свідчать про сміливе експериментування у сфері гармонії. Ці ознаки притаманні всім його скрипковим соло-сонатам.

У Першій сонаті, ор. 42 композитор послуговується як бароковою моделлю фуги, так і класичними принципами композиції (використання сонатної форми). Друга соната відзначається штриховим різноманіттям та віртуозними елементами. Репрезентовані у творі технічні прийоми (притаманні також творчості Н. Паганіні, Ф. Крейсlera, Г. Венявського), вдало поєднані композитором з бароковими та класичними композиційними канонами, що символічно відтворюють т. зв. “міжєпохальний зв’язок”.

Яскраво новаторською постає *Третя* соната ор. 42. Вона багата технічно-виразовими прийомами гри в манері Н. Паганіні (та інших скрипалів-віртуозів, таких як П. Сарасате, Г. Венявський) та Й. С. Баха, що є для виконавця своєрідним викликом, адже технічна складність цього твору доповнюється симбіозом різноманітних принципів скрипкової гри. Найбільш значущі свої ідеї Регер втілює у *Четвертій сонаті g-moll*, що інтегрує пісенно-танцювальні елементи I, II, та III сонат. Монументальна *Ciaccona* (тема і 18 варіацій) є не лише заключною частиною циклу, вона виконує роль й своєрідного узагальнююче-тематичного підсумку всіх сонат ор. 42. У створенні Чакони відчутна опора на бахівський інваріант. Це найповніше відслідковується в ритмічній структурі теми. Підсумовуючи весь цикл сонат ор. 42, Чакона ніби резюмує та узагальнює представлені композитором ідеї та образи.

Соло-сонати ор. 91 є зразками зрілого стилю М. Регера. Незважаючи на те, що тривалий час після написання ці твори «пролежали у шухляді», сьогодні вони є об'єктом особливої уваги як музикознавців, так і виконавців. *Перша соната a-moll* (присвячена Карлу Вендлінгу (1875-1962), містить монументальний вступ *Grave* (за типом викладу перекликається з філософсько-заглибленими повільними частинам бахівських сонат), скерцозно-танцювальне *Vivace* на основі контрастних за характером штрихів, тричастинне *Andante sostenuto*, та урочисту фінальну фугу *Allegro energico*.

Друга соната D-dur близька за своєю композиційною структурою до класичної сонати¹. Перша частина — пасторально-ліричне *Allegro moderato* — написане в сонатній формі. Друга частина — елегійне *Larghetto* — у простій тричастинній формі, а стрімкий фінал, збагачений лірико-жанровими елементами та танцювальними рисами скерцо і тарантели — у формі рондо-сонати.

Майже ідентична за формою і характером *Третя соната B-dur* (присвячена Гуго Герману (1844-1935), що має тричастинну форму з рондо у фіналі. *Четверта соната h-moll* присвячена Карлу Халіру. Трагічно-драматичний характер крайніх частин сонати (*Allegro energico*) створює образно-змістове обрамлення для середніх частин, де *Larghetto* на основі народно-пісенних інтонацій і стрімке скерцо в третій частині контрастують з ним. Особливу увагу у *П'ятій сонаті e-moll* (присвяченій Генрі Петрі (1856-1914) привертає фінал *Allegro energico*, де основою тематичного матеріалу є теми фуг танцювального характеру. Бачимо також, подібно як в Четвертій сонаті, певне настроєве обрамлення: в Пятій сонаті крайні частини відзначаються скерцозністю, що контрастує з наспівно-ліричним характером середньої частини. За характером звучання *Largetto* (третя частина) апелює до лірико-філософських (третіх) частин сонат Й. С. Баха, і в тричастинному циклі Регера виконує роль ліричного центру.

¹ Соната №2 присвячена Генрі Марто (1874-1934).

В *Шостій сонаті G-dur* (присвяченій Вальдемару Мейру (1853-1930) також застосовує форми сонатного алегро, апелюючи до класичного циклу. В *Сьомій*, завершальній сонаті циклу, М.Регер, використовуючи в побудові циклу вже звичні для нього форми тричастинності та рондо-сонати, вводить Чакону на основі вісімнадцяти варіацій, як підсумок грандіозного циклу. Композитор пише Чакону в надзвичайно віртуозному і складно-фактурному викладі, збагативши її оригінальним тематизмом, отож вона може виконуватись як самостійний твір. Таким чином, Регер виразно апелює до бахівського стилю.

Для більшості сонат для скрипки соло ор. 91 Макса Регера, типовою є форма рондо-сонати, застосування якої не було притаманне для творчості попередників М. Регера. Цей тип композиції є у всіх сонатах, крім першої. Також, композитор сміливо експериментує з побудовою форми, поєднуючи барокові принципи komponування з класичними.

Таким чином, крізь призму “одного жанру” — сонати для скрипки соло — виразно прослідковується синтез різноманітних стильових тенденцій у творчості Регера: на тлі цілісної структури (Моцарт) композитор майстерно застосовує барокові форми прелюдії, фуги, чакони (Бах); така взаємодія різноманітних стильових елементів бароко, класицизму, романтизму (Брамс) характеризується «широким диханням», драматизмом та «хвилями» динамічного наростання (Вагнер).

Увібравши мистецький досвід і традиції попередників, Регер ґрунтовно переосмислив їх та втілює у власній творчості крізь призму своєрідних семантико-стильових засад. Очевидним є вплив на музику М. Регера естетичних тенденцій Й. Брамса та гармонічного мислення Р. Вагнера, хоч в найбільшій мірі творчість композитора інспірована саме бахівськими моделями. Важливим також є запропонований композитором різновид сольної скрипкової сонати як *синтетичного жанру*, який поєднує в собі багато стильових ознак різних епох: бароко, класицизму, романтизму різних періодів.

Отже, Макс Регер активно відроджує жанр сонати для скрипки соло, підсумовуючи у своїй творчості попередній розвиток жанру та вибудовуючи перед ним нові перспективи та тенденції розвитку.

Наступним етапом жанрово-стильової еволюції сольної скрипкової сонати стала творчість бельгійського композитора та скрипаля *Ежена Ізаї* (1858-1931). Композитора характеризують як останнього представника романтизму в скрипковому мистецтві, хоча деякі аспекти свідчать про випередження композитором естетичних канонів свого часу. В даній праці творчість Е. Ізаї розглянуто в контексті розвитку скрипкового мистецтва, оскільки питання виконавської манери тісно переплітається з його композиторською творчістю.

Багатогранність творчої манери композитора найяскравіше прослідковується в оригінальному співіснуванні в його творчості мовно-стильових елементів попередніх епох. Композитор сучасними йому засобами письма ніби стилізує тематичний матеріал своїх творів “під Баха”, “під Телемана”, “під Ліста”, тощо. Однак, більшість його творів є семантично близькими саме бароковому стилю, що в свою чергу обумовило й жанровий діапазон творчості Ізаї. Надавши перевагу жанрам поеми та сольної скрипкової сонати, композитор оригінально модифікує їх композиційну структуру, виходячи за рамки класичної сонатної форми. Крізь призму різноманітних семантико-стильових засад, Ізаї майстерно увиразнює музично-тематичний матеріал своїх творів елементами імпровізаційності, зберігаючи при цьому виразні алюзії до жанрового прообразу. Така підвищена увага до названих жанрів породжена ще й їх індивідуальними особливостями.

Ізаї приділяв значну увагу сольній скрипковій сонаті та поемі як жанрам, які дозволяли йому реалізувати власну уяву й експериментувати зі структурою. Композитор модифіковував структуру, порушуючи межі традиційної сонатної форми, переосмислюючи композиційну логіку. Його твори зберігали певні риси жанрового прототипу (наприклад, розділення на частини), але насичувалися новими драматургічними ідеями. Це особливо

помітно в його "Шести сонатах для скрипки соло" (Op. 27), кожна з яких опирається на барокову традицію (наслідування Баха), але доповнюється романтичним пафосом і свободою форми.

У творах Ізаї помітні імпровізаційні моменти, характерні для романтичної епохи. Він досягає цього за рахунок використання вільних метроритмічних змін, несподіваних гармонічних ходів і варіативного розвитку тем. Жанр поеми, як і жанр сонати, дозволяли композитору уникати строгих формальних обмежень. Як сольна соната, так і поема були ідеальними для вираження індивідуальної інтонаційної мови, що відповідала його прагненню до новаторства й емоційної відкритості. Як зазначив сам композитор, "форма поеми весь час притягувала мене; вона найбільш сприятлива для втілення почуттів і не вимагає тих обмежень, до яких зобов'язує форма концерту; вона може бути драматичною і ліричною, що дозволяє і плакати, і співати, вона спричиняє появу і тіні, і світла, вона може бути заломленою призмою, вона не зобов'язує композитора керуватися її назвою, дозволяючи йому відображати почуття і образи, абстрагуючись від літературного підґрунтя..." Саме робота над поемами сприяла утвердженню принципу сольності в композиторській творчості, наступним етапом якого стало написання скрипкових соло-сонат, де втілений цілий спектр найрізноманітніших прийомів скрипкової гри, від кантиленних засобів виразності до надзвичайно віртуозних ефектів. Завдяки цьому, сонати для скрипки соло Ізаї стали своєрідним "посібником" прийомів скрипкової гри першої половини ХХ століття.

Шість сонат для скрипки соло Е. Ізаї належать до останнього періоду і вважаються вершиною його творчості. Цікавою також є історія написання сольних скрипкових сонат. На одному з творчих вечорів, які композитор часто влаштовував, Ізаї почав імпровізувати у стилі барокової сонати. Угорський скрипаль Йозеф Сігеті був приємно вражений цими імпровізаціями, тому запропонував композитору записати їх.

Оригінальність композиторського задуму в тому, що кожна з сонат — це своєрідний виконавський портрет скрипалів різних національностей.

Присв'ята тому чи іншому виконавцю — це водночас і акцент на конкретній інтерпретаторській манері. Так, *Соната №1 g-moll* присвячена угорському скрипалю Йожефу Сігеті. Як відомо, останній був видатним інтерпретатором сонат і партит Й. С. Баха, і, можливо саме тому Ізаї вибрав для першої сонати форму, близьку за своїм філософським наповненням до першої сонати Баха. Композитор наслідує навіть композиційну структуру бахівської сонати, створивши чотиричастинний твір (Grave, Fugato, Allegretto poco scherzoso і Finale). Викликає алюзії і художній зміст частин сонати. Так, наприклад лірико-філософський характер першої частини близький до Adagio з Сонати No.1 Й. С. Баха; прикладом майстерного володіння поліфонією не лише в техніці письма, а й у виконавському аспекті постає чотириголосна fuga в другій частині; в третій частині Allegretto композитор звертається до вишуканого стилю старовинного танцю сициліани, «інкрустуючи» її віртуозними пасажами та двоголосними поліфонічними проведеннями в стилі капрісів Н. Паганіні. Сповнений енергією і вогнем вривається фінал Finale con brio, що наче “парад” віртуозних прийомів дивує і захоплює слухача. Композитор щедро збагачує музичну мову гармонічними зворотами та ритмами, характерними для угорського фольклору, які з’являються в матеріалі раптово, створюючи невимущену імпровізаційність.

Соната №2 a-moll, контрастна за характером і образним змістом (присвячена французькому скрипалю Жаку Тібо), поєднує композиційні принципи бахівської партити і елементи театралізованого дійства. Про це свідчать й програмні назви кожної з чотирьох частин: I – “Мара”, II – “Меланхолія” III – “Танець тіней” і IV – “Фурії”. В першій частині композитор використовує цитати з бахівської партити № 3 (E-Dur) і лексему “Dies irae”, що репрезентовано у творі в формі своєрідного діалогу.

Ці два настроєво-протилежні образи можна трактувати по різному, однак, очевидним є контраст, що існує завдяки перетину життєстверджуючої тематичної лінії з третьої партити Баха і теми неминучого суду, теми-фатуму “Dies irae”. Варто відзначити, що в загальному образному контексті цілої

частини цитати з бахівської партити втілюють образи “світла”, “покаяння”, “надії”, на яку прагне сподіватися кожен, на тлі образу “неминучого кінця” у темі “Dies irae”. Тому, серед інших характерних ознак у сонатах для скрипки соло Ізаї слід відзначити нахил до релігійної тематики.

В наступних частинах також спостерігаємо алюзії до барокових творів Баха у використанні поліфонічних елементів, а також на завершення другої частини звучить тема “Dies irae” на фоні контрапунктуючого другого голосу.

В третій частині «Танець тіней», яку Ізаї написав у формі теми з варіаціями, музична мова образно наближається до сфери театралізованого дійства, де кожна з шести варіацій відрізняється між собою типом фактури, але об’єднуючим фактором є поліфонічний тип мислення композитора. У фіналі сонати варто звернути увагу на тему «Dies irae», що прорізається крізь густе поліфонічне полотно з ламаних інтервалів і є, по суті, наскрізною лейттемою всієї другої сонати.

Соната-«Балада» №3 присвячена Джордже Енеску. Це одночастинний твір, що тематично ділиться на кілька окремих підрозділів. Містичний, таємничий вступ — *Lento molto sostenuto* — характеризується поліфонічним викладом та динамічністю розвитку тематизму. Створені на основі фігуративних послідовностей з подвійних нот (переважно секст) два монотематичні фрагменти-речитативи увиразнюють тематичний і образно-смісловий розвиток музики.

Тематичний матеріал цього розділу характеризується пунктирними ритмоструктурами вольового характеру у поєднанні з оригінальним гармонічним наповненням. Головна тема стає основою тематичного розвитку і лейтмотивом всієї сонати. Фактура розділу насичена подвійними нотами і акордами. Варто зазначити, що акорди Ізаї використовує саме на головних смислових долях такту, що призводить до своєрідної затримки тематичного матеріалу. З виконавської точки зору акорди займають відносно більше часу ніж виконання інтервалу. Таким чином, подібний ефект сприяє так званій “ритмічно-смісловій відтяжці”. Драматичний розділ *in tempo giusto* з його

насиченою гармонією змінюється на прозору, “повітряну” фактуру. Тематизм і характер цього епізоду перекликається з третьою частиною — “Танець тіней” — Сонати №2. Виконуючи функцію своєрідного «центру» шестисонатного комплексу, в одночастинній Сонаті-Баладі зосереджується підсумок попередніх масштабних циклів, де концентруються виразність і поетизм.

Соната № 4 (присвячена Фріцу Крейслеру) це модернізований тип сонати-партити з типовими для неї частинами — Алемандою, Сарабандою і фіналом Престо. Власне, процес модернізації — особистий погляд Е. Ізаї на старовинні жанри скрипкової музики крізь призму бахівського інваріанту, — проявляється у кількох аспектах: прозора фактура, чітко окреслена форма побудови, зрозумілий смисловий розвиток, струнка гармонічна вертикаль, типові, стилізовані “під Баха” мелодико-інтонаційні фігурації, тощо.

Присвята четвертої сонати німецькому скрипалю і композитору Фріцу Крейслеру безпосередньо позначилася на музичному матеріалі. Адже для його творчої манери були притаманні класична вишуканість, зрозумілий і прозорий стиль викладу музичного матеріалу, тонально-гармонічна дисципліна, симетричність і завершеність побудови. І хоч Ізаї не наслідує композиторський почерк Крейслера, він, без сумніву, враховував ці аспекти при написанні сонати.

Вишуканий шарм імпресіоністичного звукопису, своєрідна дескриптивність¹ творчого вияву увиразнює музичну тканину *П'ятої сонати*. Репрезентована як своєрідний міні-цикл із двох частин — “Аврори” та «Сільського танцю» — Соната № 5 вже з перших звуків вступної частини вводить у сферу піднесених образів, де сприйняття дійсності відбувається крізь призму найтонших психологічних рефлексій, ледь вловимих відчуттів, породжених спогляданням майстра.

Гомофонно-гармонічна сфера першої частини характеризується переважанням чистих інтервалів. Цим композитор підкреслює уподобання

¹ Описовість.

М. Крікбома, адже типовою рисою для гармонії імпресіоністів було підвищення колористичності, зокрема, під впливом французького музичного фольклору, що проявляється насамперед у використанні чистих інтервалів та ангемітонних¹ ладів. Е. Ізаї ніби “трається” кварто-квінтовими сполученнями, застосовуючи їх як у віртуозних пасажах, так і в епізодах з довгими тривалостями нот.

В другій частині “Сільський танець” композитор майстерно комплементує народно-танцювальну стихію лірико-пісенною мелодійністю. Так, темпераментно-танцювальну сферу першого розділу змінює мелодико-пісенна імпровізаційність другого — *Moderato amabile*. Проблемним, з точки зору скрипкового виконання та виразності є епізод на основі елементів прихованого багатоголосся (складність полягає у чіткому відзвучуванні двох рівноправних мелодичних ліній). Аналогічний тип викладу використаний композитором в четвертій варіації з III частини «Танець тіней» у II сонаті. В останньому пасажі перед третім розділом частини Ізаї використовує оригінальний віртуозний ефект Н. Паганіні — поєднання *arco* з *pizz.* у лівій руці, що належить до ряду найскладніших прийомів скрипкової техніки.

Отже, у Сонаті № 5 вдало поєднуються вишукані риси виконавського стилю М. Крікбома з неповторною композиторською манерою Ізаї. Жанр сонати для скрипки соло в даному прикладі відчутно модифікується. Так, перша частина представлена композитором як фантазія з елементами варіаційності, а друга, у тричастинній формі — видозмінена складова сюїтного циклу.

Завершальною сонатою у циклі є *Соната № 6* — присвячена іспанському скрипалю Мануелю Квірозі. Тут оригінально репрезентована стихія іспанської музики. Твір скомпонований як одночастинний цикл, подібно до Сонати-Балади №3. В контексті одночастинності цикл умовно розділяється на два розділи: *Allegro giusto non troppo vivo* та *Allegretto poco*

¹ Безпівтонові.

scherzando. Перший розділ характеризується більш імпровізаційним викладом у порівнянні з другим, де основу тематичного матеріалу складають іспанські народні ритми — севільяни та хабанери. Домінуючим елементом Сонати у контексті виразових засобів виступає романтизоване мислення композитора. Своєрідним підсумовуючим елементом тематичного матеріалу твору є цитати та алюзії до попередніх сонат метациклу.

Таким чином, сонати для скрипки соло Е. Ізаї утворюють своєрідний метацикл з власною логікою розгортання (система лейт-тематичних зв'язків), наскрізним драматургічним розвитком (за принципом стискання формо-структурного сегменту, тобто кількості частин в кожному окремому циклі: 4-4-1-3-2-1), та чітко сформованою системою музично-виразових засобів та технічних прийомів (за принципом семантичної «гри» — своєрідний симбіоз мовно-стильових елементів трьох попередніх епох: бароко (форми та жанри), романтизму (поємність, моноцикл, ритмо-інтонації народних жанрів), та ХХ ст. (творче переосмислення та трансформування композиційної структури). Композитор виступає ніби ретранслятором-посередником у так званому міжепохальному мистецькому просторі, який, подібно М. Регеру, по-своєму спричинився до еволюції жанру сонати для скрипки соло, пристосувавши типові ознаки жанру до нового, що раз змінного естетичного середовища ХХ ст.

Соната для скрипки соло видатного угорського композитора *Бели Бартока* (1881-1945) належить до пізніх творів автора, написаних у еміграції в Америці. В той час композитор переживав складний період, пов'язаний з перебуванням на чужині. Історія появи Сонати пов'язана із пропозицією відомого скрипаля І. Менухіна створити великий циклічний твір для скрипки соло. Після написання Бартоком сонати, Менухін здійснив на прохання композитора остаточну редакторську версію, виступивши в ролі упорядника і першовиконавця твору.

В контексті стильових ознак пізнього періоду творчості, соната для скрипки соло виступає зразком втілення головної ідеї композитора — ідеї

синтезу загально-європейського з народно-національним, трагічного з ідеально-прекрасним.

Народна творчість, яка безпосередньо вплинула на формування життєвого і творчого ідеалу композитора, залишила свій відбиток і в нотних рядках сонати для скрипки соло, проявившись у спробі синтезу народних і класичних (бахівських) традицій. Використання народного фольклору неймовірно збагатило творчість Бартока. Його засвоєння народного музичного мистецтва було настільки фундаментальним, що виходило далеко за межі простого використання окремих елементів, таких як інтонаційні звороти, ритмічні формули чи ладові структури. Він прагнув досягнути глибинні закони народного мелодичного мислення, що дозволило йому не лише зберегти автентичність музичного матеріалу, але й творчо розвивати його в своїх композиціях. Це забезпечило унікальне поєднання традиційної народної музики з новаторськими прийомами, що стало основою його неповторного стилю.

Соната для скрипки соло скомпонована як чотиричастинний цикл, де кожна з частин демонструє унікальний погляд зрілого музиканта на специфічний жанр соло-сонати. Беззаперечним у створенні сонати є наслідування Бартоком барокових традицій. Зокрема, спільні риси між сонатою Бартока та бахівськими соло прослідковуються у формотворчих елементах. Наприклад, аналогічними виступають принципи симетричного співвідношення парних і непарних метрів у сонаті Бартока та соло-сонаті С-dur Й. С. Баха. Також, помітна схожість структур у Першій частині – Чаконі та Чаконі з партити d-moll Баха. Фінал *Tempo di presto* викликає аналогії з характером *Presto* з бахівської сонати g-moll. Неспроста творчість Бартока вписують в один ряд з такими європейськими композиторами, як М. Рeger, Е. Ізаї, П. Хіндеміт, котрі також звертались у своїх сонатах до традицій барокової епохи.

Одночасно з наслідуванням бахівських традицій, в сонаті яскраво виражені типові для Бартока інтонації і ритми угорської народної пісні.

Органічний синтез таких стильових ознак надає сонаті індивідуальної неповторності.

Кожна з чотирьох частин є унікальною складовою у побудові єдиного цілого. Перша частина *Tempo di ciaccona* – це спроба композитора поєднати старовинну барокову форму з формою сонатного алегро. Формування різнохарактерних образів, гострих образно-емоційних контрастів, не притаманних старовинній формі, зумовлює багатотемність першої частини. Широко використані композитором скачки між високими та низькими регістрами (що нагадує про віртуозний піанізм Бартока), атональні інтервали та пасажі, поєднання пісенної мелодики з раптовими пасажами на нюансі *crescendo*, складні поліритмічні структури, а також переважання високих позицій.

Друга частина циклу – чотириголосна fuga – виступає одним із небагатьох зразків використання композитором класичної форми фуги в якості самостійної частини, в якій унаслідувано бахівський тип імітаційного розвитку.¹ Тут виразно постає внутрішня амбівалентність² між суперечливим дисонантним наповненням, що породжує образи фатуму, невблаганної стихії, з типовим образно-емоційним змістом барокової інструментальної форми.

Об'єднуючим елементом двох останніх частин Мелодії та *Prestissimo* служить народно-інтонаційна сфера скрипкового виконавства. Становлячи контраст між повільною мелодією задушевної угорської пісні та стрімким фантастичним фіналом, формується своєрідний диптих (за Н. Савицькою), об'єднаний образом «невизначеності», завдяки грі *con sordino* [115, с.65].

Виразові можливості скрипки використано композитором у сонаті з максимальною вимогливістю, що ставить перед виконавцем ряд завдань технічно-виразового характеру. Серед всіх існуючих творів для струнних соло

¹ Крім сонати Барток застосував форму фуги у I частині «Музики для струнних, ударних і челести». В інших випадках композитор використовує фугу лише в побудові окремих розділів, наприклад, I-й епізод рондо у фіналі III-го фортепіанного концерту, завершення I частини в сонаті для двох фортепіано.

² Амбівалентність – (від лат. *ambo* – обидва і *valentia* – сила, міць) – конфліктне, суперечливе, двоїсте емоційне переживання щодо тієї самої події або предмета.

на межі XIX- першої половини XX століть, соната для скрипки соло Б. Бартока найбільш наповнена виконавськими труднощами. На фоні сольних творів М. Рegera, Е. Ізаї, П. Хіндеміта, у сонаті Бартока здійснено підсумок технічно-виразових засобів попередників та втілення ряду новаторських прийомів. Так, наприклад, у першій частині – Чаконі – на тлі глибоко-філософських ідей композитора застосовано вищої складності віртуозні прийоми. Перш за все, трудність для виконавців полягає у нетиповій гармонії, яка важко запам'ятовується; також у Чаконі застосовано густу акордову фактуру, складні атональні інтервали та пасажі, нетипові поліритмічні структури, великі міжрегістрові стрибки та подвійні ноти у високих позиціях.

У порівнянні з домінуючим в образній сфері першої частини драматизмом, fuga виступає у ролі поліфонічного центру сонати. В ній драматизм набуває рис демонічного напруження. Безумовно, fuga, як форма багатоголосся, завжди становила складність для виконавців-струнників, адже відтворення багатоголосного музичного висловлення потребувало від виконавця досконалих професійних навиків. Fuga у сонаті Б. Бартока не тільки чотириголосна, а й неймовірно складна у плані інтерпретації. Найважливішим кроком до розкриття змісту повинне стати відчуття міри у відтворенні самого музичного полотна. Йдеться про домінування над виявом драматизму, експресії, емоційного піку в цій частині інтелектуального начала, переважання розуму над емоціями. Постійного контролю вимагає голосоведення у фузі: після першого проведення теми, вдруге вона звучить на фоні протискладення контрастного наспівного характеру, тому тут необхідне чітке відтворення потрібного штриха для образного контрасту, а саме, гостре *martele* – для виконання теми, і об'єднуюче *detashe* – для протискладення. У подальшому розвитку фактура наповнюється густою акордикою, з'являються хроматичні пасажі, а також звучить проведення побічної теми – як фактор адаптації форми сонати в межах барокової форми. У такті 65 Барток використовує нетиповий для того часу прийом – *pizzicato* подвійних нот у широкому розташуванні (через октаву), вказуючи на варіантність його

виконання – нижню ноту *pizzicato* лівою рукою, а верхню – правою, або обидві ноти щипати двома пальцями правої руки, що потребує неабиякої вправності. Монументальний характер останнього проведення головної теми фуги на основі акордової фактури «обривається» швидкими хроматичними конфігураціями, які формують «хвилю» динамічного наростання до заключного епізоду. Втілюючи образ фатуму, наостанок пронизує простір фрагмент головної теми.

Всепроникаючим у третій частині є образ ностальгії. Мелодія (*Adagio*) – це лірико-психологічний центр сонати, де інтонації народного мелосу переплітаються з дуже інтимним, елегійним образом туги за Батьківщиною. В *Adagio* на скрипаля-інтерпретатора покладено особливу функцію – відтворити, на перший погляд, нескладну прозору фактуру, при цьому втіливши глибокий зміст, закладений композитором; зберегти цілісну форму, незважаючи на повільний темп. Гра *con sordino* винятковим чином забарвлює тон музики. Серед інших, непростим прийомом для виконання може виявитись тремоло, де в акордах його здійснюють за допомогою коливання середньої ноти, а також подвійні флажолети в останніх тактах другої частини.

Містичний образ першого розділу фіналу формується на основі хроматичного «проростання» струни «соль» при грі *con sordino*. Другий розділ набуває рис танцювальності завдяки пунктирним ритмам, що інтонаційно перекликаються з елементами угорського народного фольклору. Згодом містичний образ початкового розділу звучить у вигляді хроматичних послідовностей квінтами. В розділі *Tranquillo* (такт 270) народно-танцювальна сфера змінюється наспівно-ліричними інтонаціями. Власне, поєднання різнохарактерних образів надає фіналу квінтесентних рис.

Соло-соната для скрипки Бели Бартока є знаковим твором, який демонструє не лише технічну майстерність композитора, але й його новаторський підхід до музичної форми і виразності.

Листи Бартока свідчать про його хвилювання щодо сприйняття цього твору, адже соната є технічно складною для виконання, завдяки використанню

поліфонії, мікрохроматики та незвичних скрипкових прийомів. Висока оцінка виконання Менухіна, яку композитор висловив у своєму листуванні, підкреслює, наскільки важливим для нього було «адекватне» і натхненне тлумачення твору.

Соната стала важливим внеском у репертуар для сольної скрипки, продовжуючи традицію, започатковану Йоганном Себастьяном Бахом у його сонатах і партитах. Унікальність Бартока полягає в тому, що він зміг переосмислити цю форму, створивши твір, який поєднує в собі традицію і сучасність, технічну складність і глибоку емоційність.

Для точності вибору темпів композитор дає спеціальні позначення щодо тривалості кожної частини. Так, наприклад, за побажанням Бартока, Чакона мала б тривати 8 хв: 45 с, Фуга – 3 хв: 50 с, Мелодія – 6 хв: 22 с (при окремих позначеннях тривалості розділів частини), та Фінал – 4 хв: 35 с.

Соло-соната була створена Б. Бартоком за рік до смерті. Передчуваючи кончину, він сконцентрував у ній всі можливі образні висловлювання, здійснив «підсумок» філософських роздумів і творчого досвіду.

1.4 Роль українсько-чеських музичних зв'язків у становленні національного скрипкового виконавського мистецтва

Дослідження жанру скрипкової соло-сонати в творчості українських та чеських композиторів було би неповним без окреслення історико-культурного контексту існування скрипкових педагогічних шкіл в Україні, що сформувалися в результаті тісних українсько-чеських полікультурних взаємин.

Чесько-українські культурні взаємини справді відіграли важливу роль у формуванні самобутньої української композиторської школи. «Щільним зв'язкам та взаємозбагаченню чеського та українського музичного мистецтва сприяли, передусім геополітичні чинники: сусіднє територіальне положення, входження Чехії (з 1620р.) та земель Західної України (з 1772р.) до складу однієї держави – Австрійської імперії. Не менш важливу роль відіграв також

етноморфологічний фактор – належність до групи слов'янських народів. Звідси – спорідненість на інтонаційно ладовому рівні фольклорних жанрів, спільність мелодичних типів, в а навіть існування ряду пісень з однаковим образним змістом та наспівом.» [48, ст.107]

Л. Кияновська, окреслюючи особливості виникнення “мистецьких шкіл”, влучно зауважує, що “регіональна школа формує головні естетичні засади і вищу художню мету, яка, породжена соціо-історичним комплексом даного культурного центру (осередку) служить імпульсом для ряду митців, котрі втілюють її з різним рівнем глибини, переконливості, рештою – таланту, а відтак, їхні здобутки отримують визнання на різних суспільних рівнях: від універсального, вселюдського, актуального в різні історичні епохи, до локального, значимого як об'єкт зацікавлення для носіїв певної регіональної традиції” [69, с.12].

Тому, об'єднуючим фактором для міжкультурних зв'язків часто слугувало те, що було спільним на більш глибокому, світоглядно-духовному щаблі. “Не стилістика... об'єднує («пражан») у цілісність, спільного слід шукати в рисах світогляду, віри, ідеології. Спільним була віра в існування окремішньої української “національної духовности”, і... “воля до досягнення” цієї духовности... Шукано своєї неповторної духовної традиції в історії, у фольклорі” [69, с.14].

Беззаперечним фактором створення цілого ряду мистецьких творів у жанрі соло-сонати в творчості українських композиторів було вдосконалення скрипкового виконавства. Жанр сонати для інструмента соло дозволяв абсолютну свободу, це стосувалося як форми, стилю, так і художньо-емоційного наповнення. Тому, діяльність видатних скрипалів-педагогів сприяла стрімкому розвитку професійної майстерності виконавців, що стало основою появи нових скрипкових соло-сонат в українській музиці.

Чесько-українські взаємини мають глибокі корені та відбувалися на різних рівнях. Однак, особливої уваги у контексті музичних зв'язків обох культур заслуговує період останньої третини ХІХ – на початку ХХ століття.

«У великій мірі ріст взаємного інтересу був викликаний завершенням формування національних шкіл у професійній музиці. У Чехії ці процеси засвідчила творчість класиків Б. Сметани і А. Дворжака, в Україні – М. Лисенка» [64, с.74]. Спільна слов'янська спадщина слугувала основою міжкультурних зв'язків між українським і чеським народами, відкриваючи Україні можливості для зміцнення свого авторитету на міжнародній арені.

Особливу роль у зміцненні культурних зв'язків відіграли чеські музиканти, які працювали на території нашої країни, незалежно, чи ці землі належали до Австро-Угорщини чи російської імперії. У першу чергу мова йшла про викладачів музики та співів, що працювали у середніх навчальних закладах майже всіх великих містах України, а також про викладачів музичних училищ.

Важливе місце у ставленні музичної освіти в Україні належить чеським музикантам-педагогам, які викладали музику і спів. У Полтаві працювали брати Єдлічки, Павлик, Весескі, Копта, Копецький. До прикладу, Микола Лисенко навчався у чеських музикантів: у пансіоні Вейля він брав уроки у чеха Нейнkvіча, у пансіоні Гедуена – у чеха Паночіні, в Харківській гімназії став учнем Вільчека.

В контексті предмету даного дослідження особливе значення мають постаті чеських скрипалів, які працюючи в Україні, долучилися до розвитку національного скрипкового виконавства. Найбільш знаковим є ім'я чеського скрипаля-віртуоза Отакара Шевчика (1852 - 1934) – викладача, який працював впродовж життя у навчальних закладах Києва та Харкова: у музичному училищі Київського відділу Російського музичного товариства, Харківському музичному училищі та Київському музичному училищі. Тут зав'язується творча співпраця з Миколою Лисенком, який часто виступав у складі камерних ансамблів. У концертах українського композитора брав участь також відомий чеський віолончеліст Владислав Алоїз (1860-1918), що працював у Київському училищі з 1880 до 1886 рр.

За час перебування в Україні, О. Шевчик виховав понад 200 скрипалів. Його теоретичні праці «Школа скрипкової техніки» (ч. 1-4, 1883) та «Школа смичкової техніки» (1903) заклали підвалини національного скрипкового виконавства. Після повернення Шевчика у Прагу, українські скрипалі-педагоги активно використовували ці праці у навчанні своїх учнів.

В цьому ж училищі працювали випускники Празької консерваторії: викладач музичної теорії І. Шадек (кінець 60 – початок 70-х рр.), класичної гармонії, історії музики – І. Альтані (1869-1871, 1875-1876), клас віолончелі в 1880-1886 рр. вів В. Алоїз-Музикант. Варто зауважити, що Йосип В. Шадек був скрипалем та альтистом, а скрипаль Іполіт Альтані – був сином чеського капельмейстера, що працював в Україні. Діяльність чеських митців була цінною для України в контексті запозичення мистецьких традицій. Так, наприклад, в Харкові працювали педагогами брати Іранек: Йозеф (1876- 1891), учень Берджиха Сметани, та Алоїз (1882 - 1907) учень Зденека Фібіха. У музичному училищі Катеринослава викладали Й. Кржичка, А. Яворські, Й. Леві, Ф. Лоор, Г. Нагловський.

Наступним осередком, де викладали чеські музиканти стала Чернівецька музична школа, де 1887 року розпочинає свою педагогічну діяльність як викладач скрипки, фортепіано, співу та гармонії Войтех Гржімалі, та викладач співу Ф. Калоусек. Велика кількість чеських музикантів працювали у Львові викладачами гімназій. У дослідженні «Сто років чеського життя у Львові. 1867-1896 Й. Фейгл зазначає, що в кінці XIX ст. в гімназіях міста музику і співу викладали 17 чехів [цит. за 50, с.106]. В Перемишлі в 80-і рр. розгорнув педагогічну діяльність Л. Седлак.

Продовжувачами скрипкової педагогіки О. Шевчика стали випускники його класу у Празькій консерваторії, які тривалий час працювали професорами Одеської консерваторії: відомий скрипаль Ярослав Коціан (1883–1950), Й.Перман (1871–1934) та Ф. Ступка (1879–1965). Продовжувачем традицій скрипкової школи чеського педагога О. Шевчика був учень Ф. Ступки, видатний скрипаль Дмитро Лекгер. Він протягом багатьох років працював

завідувачем кафедри оркестрових інструментів у Львівській консерваторії та вважається засновником сучасної львівської скрипкової школи. Випускниками його класу є відомі виконавці-скрипалі Георгій Павлій, Богдан Каськів, Юлія Оніщенко, Любов Чайковська, Наталія Пославська, Ореста Когут.

Йосиф Карбулька (1866–1920), видатний скрипаль-віртуоз, педагог і композитор, який тривалий час працював в музичних училищах Одеси та Миколаєва, навчався в Празькій консерваторії по класу скрипки у А. Бенневіца – вчителя О. Шевчика. Серед його учнів був засновник знаменитої Одеської скрипкової школи Петро Столярський, вихованцем якого став всесвітньовідомий скрипаль Давид Ойстрах.

Діяльність чеських скрипалів мала велике значення для розвитку скрипкового виконавства, яке збагатилося методичними основами Празької скрипкової школи.

Педагогічна діяльність чехів на території України не тільки значною мірою сприяла покращенню рівня виконавської гри, але й розширенню творчих пошуків композиторів. Чеські педагоги, які працювали в українських мистецьких закладах брали активну участь в музичному житті різних регіонів України.

Діяльність чеських музикантів в Україні вплинула на становлення та поширення камерного, а саме квартетного виконавства. «Київські педагоги-музиканти чехи О. Шевчик, Я. Шадек, Й. Шебелік, А. Музикант (Владислав Алоїз – О. Г.), Ф. Воячек були активними учасниками квартетних зібрань Російського музичного товариства в 70-80-х рр.» [65, с. 76]. Микола Лисенко часто запрошував їх для участі у камерних вечорах.

Міжнаціональні українсько-чеські зв'язки стали основою культурного життя у західних землях у середині XIX ст. Так склалось історично, що територія теперішньої західної України стала для багатьох чеських музикантів «другою» Батьківщиною. Так, наприклад, біля витоків ЛНМА імені М. В. Лисенка у 1853-1854 рр. були чеські музиканти. Під час директорування

К. Мікулі там працювали Е. Поллтін і Й. Ширер, скрипку і контрабас викладали Йозеф Брох та Йозеф Єжичка. У класі скрипки в різний час працювали чеські скрипалі Фр. Шипек (1863-1864), Зигмунд Брукман (1863-1883) – випускник Празької консерваторії, Йозеф Славічек (1913-1919), що навчався в Празькій консерваторії, Войцех Гржималі.

Прага в той час була центром культурної Європи. Багато випускників Празької консерваторії тоді приїжджали до Львова чи Києва і виховували цілі покоління віртуозних музикантів. Наприклад, У Вищому музичному інституті ім. М.В. Лисенка (засн. в 1903р.), в різний час працювали чеські педагоги.

“Серед учнів О. Шевчика були також Юліан Пуліковський, скрипаль і диригент Мілан Зуна, Флоріан Кребс, запрошений С. Людкевичем на посаду викладача скрипки до ВМІ ім. М. Лисенка та Юзеф Цетнер – блискучий скрипаль та викладач, який у свою чергу виховав цілу плеяду львівських скрипалів, зокрема Б. Сарамугу та І. Левицького, викладача Є. Цегельського” [50, с. 104]. Випускник класу Флоріана Кребса, Михайло Гайворонський, який після 1923 емігрував до США і разом з скрипалем-віртуозом Романом Придаткевичем заснував в Нью-Йорку Український Музичний Інститут.

Навчатися в чеських педагогів у той час означало навчатися в найкращих педагогів, і ставати наступниками чеської скрипкової школи. Беззаперечно, найвидатнішим чеським педагогом кінця XIX-І пол. XX ст. був Отакар Шевчик (1852-1934), знаменитий скрипаль – віртуоз. Він працював в Україні сім років (зокрема в Харкові (1874р.), Києві 1875-1892), і виховав цілу плеяду видатних скрипалів, серед яких: Іван Левицький, Євген Перфецький (його учнями були Роман Криштальський та відомий українсько-американський скрипаль Роман Придаткевич), Олександр Вислоцький, Олександр Бережницький; Єлизавета Щедрович-Ганкевичева (одна з перших в Галичині та на Буковині жінок скрипальок та педагогів; також вчилася в Л. Ауера; її учнем був Роман Придаткевич (1895-1990) – скрипаль-віртуоз зі світовим ім’ям). Окремої уваги потребує особистість Р. Придаткевича, який крім Єлизавети Щедрович-Ганкевичевої навчався також в Є. Перфецького, Ф. Колесси та С. Людкевича

(теоретичні дисципліни). Після Першої світової війни повертається до Відня і продовжує вчитися в Отакара Шевчика, а згодом їде у Берлін до Карла Флеша. Після еміграції до США Роман Придаткевич багато гастролює і «в 1953 р. в Рочестерському університеті захищає докторську дисертацію на тему «Бахові пасіони та їх музично-історичний підклад». Він – був чи не «найплодовитішим» серед українських композиторів, що писали для скрипки» [цит. за 50, с. 106]. Важливим фактом його творчої біографії є те, що він зробив редакції творів Бібера, Кореллі, Вівальді та багатьох інших.

Важливою в контексті українсько-чеських стосунків є постать Євгена Цегельського, випускника Празької консерваторії по класу І. Фельда (учня О. Шевчика). Він захистив дисертацію на тему “Чехи і галицько-українська музика ХІХ століття”, долучившись своєю працею до процесу поглиблення знань щодо минулих подій.

Великий внесок зробили чеські музиканти в становлення і розвиток камерного, особливо квартетного виконавства в Україні. Київські педагоги музиканти чехи О. Шевчик, Я. Шадек, Й. Шебелік, А. Музикант, Ф. Воячек були активними учасниками квартетних музикувань 70-80-х рр. Український композитор Микола Лисенко часто запрошував їх на свої камерні вечори як високопрофесійних виконавців.

Розвиток концертної діяльності чеських музикантів пов’язаний із появою камерних творчих колективів на початку ХХ століття – квартетів. Найбільшу популярність здобув квартет Одеського оперного театру, який складався Ф. Ступки, А. Фідельмана, Я. Пермана, Я. Зеленки. Також відомо про діяльність чеських квартетів у Львові: квартет концертмейстерів при оркестрі Львівської філармонії та квартет імені Отакара Шевчика при міському товаристві «Чеська бесіда» (1900-1902 рр.) у складі В.Легоцькі, К.Моравець, Б. Вашка. “Всі камерні квартетні чеські ансамблі проводили активну концертну діяльність. Своїми виступами вони всіляко сприяли розвитку цього виду музичного виконавства. Важливою формою музичних

взаємин між Україною та Чехією були взаємні гастрольні поїздки майстрів музичної культури” [64, с.76].

Одночасно сфера педагогічного, що тісно перепліталася з виконавською діяльністю музикантів, вплинула на розвиток композиторської творчості, адже чеські музиканти були в більшості нащадками композиторської спадщини А. Дворжака і Б. Сметани. Зокрема, у композиторській спадщині Антоніна Дворжака зв'язок з українським мелосом проявився передусім, у широкому використанні в інструментальній творчості жанрово-інтонаційних особливостей української думки. Це знайшло відображення навіть у назві “Думка”, якою композитор називає деякі фортепіанні твори, а також повільні частини Струнного секстету (оп.48, 1878) та Струнного квартету (оп.51, 1879). І як стверджують дослідники, “заміна в класичному сонатному циклі звичного менуету і скерцо слов'янськими жанровими формами (відповідно українською думкою та чеським танцем фуріантом) стала одним з найважливіших новаторських відкриттів А. Дворжака” [цит. за 49, с.111].

Міжнаціональні історико-політичні зв'язки між Україною та Чехією дійсно мали вагомий вплив на культурний розвиток обох країн. Особливо важливим був період, коли Прага стала своєрідним центром збереження та розвитку української культури. Українська еміграція, як із західних, так і зі східних частин України, сприяла формуванню міцної основи для розвитку педагогічної, композиторської та мистецької спадщини. Прага, як один із провідних культурних центрів Європи, завжди була відкритою до нових ідей, тенденцій та впливів. Завдяки цьому вона стала ідеальним місцем для взаємозбагачення культур, де українські митці, композитори та освітяни отримали можливість не лише зберегти свою ідентичність, але й інтегруватися в європейський культурний контекст. Це сприяло формуванню унікальної системи, яка поєднувала чеські традиції з українськими, що вплинуло на подальший розвиток мистецтва, освіти і культури в обох країнах.

В II половині XX століття творчі україно-чеські зв'язки тільки поглибилися. Одночасно з тим, як чеські музиканти робили свій вклад в

скрипкову педагогіку і виконавство в Україні, не менш важливим фактором звернення українських композиторів до жанру скрипкової соло-сонати у XX столітті стала активна виконавська діяльність таких українських скрипалів-професіоналів, як О. Горохов, Ю. Крих, О. Пархоменко, М. Будовський та ін. І подібно до Е. Ізаї, українські композитори взяли за ідею присвячувати сонати відомим музикантам, які були не лише редакторами, а й першовиконавцями соло-сонат О. Зноско-Боровського (соната №1 – М. Будовський, №2,3 – О. Горохов), М. Дремлюги (О. Горохов), Л. Грабовського (М. Дікерман).

Висновки до розділу 1

Дослідження процесів зародження і розвитку жанру сонати для скрипки соло в європейській музичній практиці засвідчило, що цей жанр зазнав значних трансформацій від епохи бароко до XX століття. Покроково переосмислюючись в творчості барокових композиторів-скрипалів процес стрімкого розвитку вплинув на виокремлення скрипкової соло-сонати як окремої жанрової одиниці музично-семіотичного процесу. Найвищого розквіту жанр досяг у творчості Й.С. Баха та Г. Телемана. На межі XVIII–XIX століть жанр сольної скрипкової сонати був тимчасово витіснений камерною сонатою, особливо в творчості віденських класиків.

У на межі XIX – XX століть, в умовах діалогізму культури, з'явилися нові авторські моделі соло-сонати, що відповідали новітнім музичним тенденціям. Визначальними стали зразки жанру сольної скрипкової сонати XX століття, запропоновані М. Регером, Е. Ізаї та Б. Бартоком. Опираючись на бахівську модель жанру скрипкової соло-сонати в сфері стилістики, Регер вніс свої новації в аспекті форми, гармонії, виконавських можливостей та стилю, репрезентуючи власний *синтетичний* різновид жанру сонати для скрипки соло. Унікальність сонат для скрипки соло *Ежени Ізаї* у тому, що вони представлені як цикл музичних «портретів» скрипалів різних національностей.

Композитор переосмислює жанр сонати для скрипки в сфері форми і композиції; експериментує зі структурою, створюючи своєрідний *метацикл* з власною внутрішньою концепцією розвитку, поступовим драматургічним розвитком та чітко визначеною системою виразових засобів і технічних прийомів. Б.Барток увиразнює особливості жанру соло-сонати в інтонаційно-ритмічному аспекті і збагачує музичну мову рисами народного угорського фольклору. Композитор переосмислює семантичне значення барокових форм крізь призму інтонаційно-ритмічних особливостей народної угорської музики.

Дослідження жанру скрипкової соло-сонати в творчості українських та чеських композиторів пов'язане з історико-культурним контекстом становлення та розвитку скрипкового виконавства в Україні. Формування цих шкіл стало можливим завдяки тісним чесько-українським культурним взаєминам, які мали значний вплив на розвиток українського музичного мистецтва. Значну роль у розвитку української скрипкової школи відіграли чеські музиканти, такі як Отакар Шевчик, Владислав Алоїз, Ярослав Коціан та Йосиф Карбулька. Їхня педагогічна діяльність у Києві, Львові, Харкові, Одесі та Чернівцях сприяла підготовці поколінь українських скрипалів та заклала основи професійної музичної освіти.

Отже, жанр сонати для скрипки соло пройшов складний еволюційний шлях: від барокової традиції до модерністських експериментів ХХ століття, збагачуючись новими стилістичними та виконавськими особливостями.

РОЗДІЛ 2

УКРАЇНЬСЬКА СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО: ГЕНЕЗА ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

2.1 Передумови виникнення та формування жанру в українській музичній культурі XVIII століття

Формування і вдосконалення європейського скрипкового мистецтва відзначається етапністю процесів, адже, поява кожної нової постаті демонструвала органічний синтез якостей композитора та виконавця. Втілення новаторських принципів, і одночасно з цим, застосування їх у власній практиці сприяло розповсюдженню принципу сольної гри, що став основною засадою формування жанру сонати для скрипки соло. Безперечно, розвиток інструментальної музики європейських композиторських шкіл суттєво вплинув і на українську музику, до того ж, час найактивнішої діяльності оркестрів та інструментальних ансамблів в Україні припадає саме на XVIII століття. Спільним фактором розвитку для української культури, музики та європейського мистецтва стала ідея національної ідентифікації.

Період другої половини XVII – першої половини XVIII ст. в Україні був періодом розквіту багатоголосної церковної музики барокового стилю, яка за своїм високим художнім рівнем, національною самобутністю не поступалася українській бароковій літературі, архітектурі та малярству. Створюючи українську партесну музику (від лат. *pars* – частина, участь, партія), митці засвоїли композиторську техніку концертуючого стилю західноєвропейської та польської церковної музики. Вершиною творчості цього періоду вважають твори М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя.

Також інтенсивного розвитку досяг музичний епос – думи та історичні пісні. Епос став своєрідним народним літописом, що відобразив найголовніші історичні події епохи – національно-визвольну боротьбу під проводом Богдана Хмельницького проти польсько-шляхетського поневолення.

Важливим фактором формування культури була активна інтеграція України у європейський культурний простір, що сприяло поширенню музичних стилів і жанрів, зокрема інструментальної музики. Освітні та музичні центри, такі як Києво-Могилянська академія, сприяли формуванню освітнього середовища, яке мало доступ до західноєвропейських музичних традицій. Українські музиканти перебували під впливом провідних тенденцій італійської школи (А. Кореллі, Дж. Тореллі), а також німецької традиції (Й. С. Бах та Г. Ф. Телеман). Скрипка займала важливе місце в українському музичному житті як інструмент, що поєднував народну та професійну музику. Українські мандрівні музиканти-кобзарі та лірники часто використовували скрипку в ансамблях або сольних виступах. Крім того, навчання гри на скрипці було поширене у братських школах та духовних навчальних закладах. Скрипка поступово ставала інструментом, здатним виконувати складну поліфонічну музику, що відповідало тенденціям європейського бароко. Духовні школи та монастирі створювали умови для навчання гри на інструментах, зокрема, і на скрипці. Часто, мандруючи Європою, талановиті випускники мистецьких шкіл брали участь в іноземних музичних ансамблях, збагачуючи українську традицію новими ідеями.

Українська народна музика з її мелодійним багатством і танцювальними ритмами стала важливим джерелом натхнення для композиторів. Танцювальні жанри, такі як козачок, гопак чи коломийка, впливали на ритмічну структуру і мелодичний стиль інструментальних творів. Українська духовна музика, особливо партесний спів, сформувала підґрунтя для розвитку поліфонічного мислення, яке проявилось у сольних інструментальних жанрах. Такі композитори, як Дмитро Бортнянський та Максим Березовський, хоча й не писали у жанрі для скрипки соло, але вплинули на розвиток інструментального виконавства загалом.

Розвиток інструментальних жанрів в цей період характеризується певною “другоплановістю”, що була зумовлена переважанням вокально-хорової музики над інструментальною. Інструменти, об’єднуючись в ансамблі,

брали участь у Літургії, де інструментальна музика звучала як одночасно з хоровим співом, так і самотійно між молитвами. Введення інструментальної музики в храми (у XVIII ст. це відбувалось переважно на території Західної України, що перебувала у складі Польщі) свідчило про католицькі впливи на церковнослов'янські обряди. Однак, таке “штучне насаджування чужих форм культової музики в народі не сприймалось” [121, с. 292] і згодом призвело до вилучення інструментального супроводу з церковних служінь.

Важливим етапом у розвитку інструментальної музики цього періоду стала реформа церковного співу на Україні в кінці XVIII століття з кульмінацією у формі багатоголосного партесного концерту, що значною мірою вплинуло на активізацію інструментального музикування. Центрами творення та популяризації інструментальної музики в той час стали ансамблі на Запорізькій Січі, які супроводжували походи, перемоги, та ін. Як стверджує В. Довженко, саме “в козацькому середовищі сформувались характерні риси української інструментальної музики, серед яких специфічний інструментарій, стильові і жанрові особливості пов'язані з фольклором” [цит. за 142, с. 217].

Історична ситуація в Україні в добу козаччини відіграла істотну роль у процесі розвитку національної музики. У світлі подій II половини XVIII століття, а саме з моменту зруйнування Запорізької Січі у 1775 році, на територіях, що перебували під контролем російської імперії, козацькі музиканти були переведені до військових корпусів. Це був період формування військових оркестрів, які поступово переймали європейські традиції.

На Правобережній Україні, яка перебувала під владою Польщі, музиканти здебільшого виступали в королівських та магнатських дворах. Вони стали частиною шляхетської культури, виконуючи світську музику для розваг та офіційних заходів. Зокрема, з'явилися "яничарські капели" та "козацькі капели торбаністів".

Незважаючи на зміну соціальної ролі, музиканти зберігали національні традиції. Завдяки їм зберігалися українські народні мелодії, які пізніше

вплинули на творчість композиторів, таких як Микола Лисенко та Кирило Стеценко.

Тісний контакт із польською, австрійською та німецькою музикою збагатив національну культуру новими формами і жанрами, що сприяло розвитку професійної музики в Україні. Власне на територіях Західної України поступово розпочинався активний процес розвитку інструментальної музики, яка в західноєвропейському мистецтві вже на той час стрімко розвивалась.

Розквіт епохи бароко у західноєвропейських країнах ознаменувався зародженням і стрімким розвитком двох базових різновидів сонат – церковної і камерної, про що йшла мова у Першому розділі дослідження. Натомість, в українській інструментальній музиці у цей період принципи сольної та ансамблевої гри перебували на етапі зародження.

У XVIII столітті значної популярності набули маєткові вокальні та оркестрові капели, які стали важливим явищем в українській музичній культурі. Вони мали великий вплив на розвиток професійної музики та поступову трансформацію домашнього музикування у ширші міські музично-концертні форми.

Маєткові капели створювалися в аристократичних та магнатських осередках і об'єднували професійних та непрофесійних музикантів. В капелах поєднувалися традиції українського народного багатоголосся та елементи західноєвропейської музики. Виконувалися твори європейських композиторів, таких як Георг Фрідріх Гендель чи Йоганн Себастьян Бах, а це сприяло поширенню західноєвропейської музичної мови в Україні, а також заклало основи публічних концертів. Як згадується в письмових згадках, високим рівнем підготовки славились музиканти, підготовлені Данилом Апостолом, а також оркестр у палаці гетьмана Кирила Розумовського на Чернігівщині. Їх виступи привертали увагу не лише власників маєтків, а й мешканців сусідніх міст і сіл, що сприяло розвитку міської концертної культури.

Показовим є факт, що репертуар маєткових оркестрів містив серед інших твори європейських композиторів, що підтверджує чітку направленість

розвитку української музичної культури в сторону європейських тенденцій. Зокрема, дослідник А. Ольховський зазначає, що “ближче до середини XVIII століття репертуар концертів становили твори композиторів так званої мангеймської школи та їх послідовників (Стаміци, Андре, Душернович, Геровіц, Гофмайстер, Плейель, Тейбер, Браницький та ін.)” [101, с. 175].

Неоціненного значення в контексті розвитку української музичної культури XVIII століття набула Глухівська співоча школа, створена у 1730 р. за ініціативою гетьмана Данила Апостола. Її випускниками стали Д. Бортнянський, М. Березовський, А. Ведель, в майбутньому знакові постаті в історії української музики. Продовжуючи навчання за межами Батьківщини, в Італії, вони запозичували і таким чином популяризували традиції європейської музики.

Без сумніву, концертна діяльність європейських скрипалів сприяла популяризації сольного скрипкового виконавства, що на Заході вже переживало свій розквіт (в репертуар концертів серед інших творів входили сонати для скрипки соло, в яких було передбачено “елемент” імпровізації, що давало змогу солісту крім виконання основного тексту, проявити свою творчу фантазію).

Чи не єдиним джерелом вивчення історії музичної культури XVIII століття стала бібліотека роду Розумовських, цінителів та активних пропагандистів високопрофесійної музики, яка налічує близько 2500 творів. Як повідомляє Л. Івченко, “музичні смаки, як і розквіт музичної культури в Росії того часу, багато в чому визначав саме граф О. Розумовський, котрий тривалий час був першою після імператриці особою Російської імперії. [56, с. 20]. Сам же нотний архів активно поповнювався Розумовськими під час поїздок до Європи, де Олексій одночасно з молодшим братом Кирилом скуповував і колекціонував нотні рукописи.¹

¹ Після смерті Олексія Розумовського його колекцію успадкував молодший брат Кирило, тому в даній роботі мова йде про нотну колекцію Кирила Розумовського.

В розвідці Лариси Івченко “Реконструкція нотної колекції графа К. Розумовського за каталогами XVIII сторіччя” здійснено реконструкцію нотного фонду колекції інструментальної музики О. К. Розумовського за восьми каталогами XVIII століття, серед яких дуети, сонати, тріо, квінтети, секстети, концертні симфонії, симфонії, концерти. Як виявилось в результаті огляду музичних творів у жанрі сонати, всі вони належать західноєвропейським композиторам і написані (окрім двох сонат для флейти) для скрипки та basso continuo. Сонат для скрипки без басу українських композиторів у переліку не було виявлено. Це свідчить про те, що поява жанру сонати для скрипки соло у XVIII столітті в українській музиці була зумовлена скоріше практикою написання сольних сонат у творчості барокових композиторів, ніж практикою вокальних та інструментальних капел у тодішньому мистецькому житті.

П’єси для інструментів, наведені в “Історії української музики в шести томах” (що датовані кінцем XVIII століття), не містили чіткого припису для конкретного інструменту. Їх фактура здебільшого характеризувалася недиференційованістю форм викладу, що стосувалось не тільки інструментальної фактури. Свобода надавалась виконавцям навіть у визначенні твору як інструментального, чи як вокального, про що свідчить назва одного із збірників, виданого у 1792 р.: “Новый российский песенник, или Собрание разных песен с приложенными нотами, которые можно петь на голосах, играть на гуслях, клавикордах, скрипках и духовых инструментах”. Як бачимо, певний час вокальна “природа” української музики наче не давала інструментальному началу “вийти на перший план” і зарекомендувати себе у вигляді самостійного жанру. Та все ж, аналізуючи наведені в шеститомнику “Історії української музики” перші надруковані зразки інструментальних творів (український танець “Дергунець”), у вигляді проведення мелодії на фоні партії басу, маємо підставу стверджувати, що цей твір найкраще підходить саме для виконання на скрипці (мелодія) та басі, віолончелі (партія акомпанементу). Адже, такі складові елементи твору, як прозора танцювальна

фактура, зручна для скрипалів тональність (соль-мажор), акорди на основі поєднання Т-D-Т, зумовлюють недоречність інших варіантів інтерпретації. Слід наголосити, що подібно до європейського типу *церковної* сонати, основою формування якої стала розвинута манера гри сольюючих інструментів у поєднанні з basso continuo, даний приклад також відтворює прийоми гри на скрипці з супроводом. До того ж, тип викладу музичного матеріалу у даному зразку вже свідчить про факт зародження сольності в українській скрипковій музиці.

Отже, процес адаптації жанру сонати для скрипки соло у просторі української професійної музики відбувався під впливом двох основних факторів: з однієї сторони явного “домінування” в українській музиці вокально-хорового начала над інструментальним, а з другої – стрімкого розвитку європейської скрипкової музики, що поширювала свій вплив на східноєвропейський регіон і не лише вплинула на формування традиції тогочасної української музики, а й вкорінилась як основа для чеської скрипкової музики, що сформувалась на основі традицій А. Кореллі, Фр. Джемініані, Й. Пізенделя, Г.Телемана, Й. С. Баха.

2.1.2 Сонати для скрипки соло у творчості Івана Хандошка як першозразки жанру в українській музиці

Процес становлення української музичної культури у XVIII столітті проходив під знаковою домінантою передових напрямів західноєвропейського професійного мистецтва. Одночасно з цим, беззаперечним фактором, невіддільним від процесу формування української музичної культури впродовж тривалого часу залишалась історико-політична ситуація, що змушувала митців адаптовуватись до існуючих умов. Музичне мистецтво сусідньої північної держави, яка, як склалось історично, знаходилась у домінуючій на той час позиції щодо України, формувалося за рахунок

найталановитіших представників українського народу. Таким чином, серед безлічі обдарованих особистостей, яких набирали для служби при дворі, знаходимо імена великої кількості українців. Подібно до цього, мало не втратились відомості про українське походження відомого скрипаля і композитора *Івана Остаповича Хандошка* (1747-1804), постать якого є особливо важлива у процесі становлення українського скрипкового мистецтва.

Питання національної приналежності І. Хандошка вже ставало предметом музикознавчих дискусій. У XVIII столітті багато талановитих українців були залучені до імперської культурної сфери, що часто призводило до втрати їхньої національної ідентичності в офіційних джерелах. Перш за все, не слід забувати про системний підхід до асиміляції російською імперією безлічі українських талановитих імен. У випадку Івана Хандошка, його служба в Придворній капелі та інтеграція до тодішньої музичної культури, як і не дивно, стала підставою для оголошення його "російським композитором".

Українські дослідники наголошують на необхідності переосмислення його національної приналежності, зокрема, зважаючи на використання фольклорних елементів у його творчості, які відображають українські інтонації та структури. В українському музикознавстві постаттю І. Хандошка зацікавились у XX столітті, зокрема, М. Степаненко, Л. Корній, Л. Горенко та М. Василевич, які серед інших аспектів досліджували і обґрунтовували гіпотезу українського походження композитора. Так, дослідник М. Степаненко, називає І. Хандошка "петербурзьким українцем", який подібно до видатних Д. Бортнянського, М. Березовського, Д. Левицького та ін. жили і працювали в Петербурзі. Л. Горенко у своїй статті досліджує риси стилю Хандошка, наводить біографічні дані композитора та акцентує увагу на його українських коренях. Зокрема, дослідник уточнює, що "Іван Євстаф'євич Хандошкін (Хантошкін, Гандошкін, Гондошкін, Хандошко) народився у 1747 р. Його дід та прадід згадуються у документах за часів гетьмана Данила Апостола. Його батько – Остап (Євстафій) Лук'янович Хандошко –

“малороссиянин” Полтавської губернії, села Великий Перевіз поблизу Великих Сорочинців.” [28, с. 62]. Також, М. Василевич наголошує на прізвищі Хандошко, вказуючи, що “саме у Петербурзі його батько Остап Хандошко став Хандошкіним” [17, с.34]¹. Крім цього, Горенко деталізує, що у 40-х роках батько композитора служив при дворі у графа Шереметєва в Кусково. Л. Корній, аналізуючи творчість композитора, наводить, віднайдені у творах композитора, типові для українського фольклору ладо-інтонації. З огляду на праці вищеназваних музикознавців та власні аналітичні спостереження, ми наважимося вписати скрипкову творчість Хандошка в український культурний контекст.

Музика І. Хандошка вирізняється тяжінням до стилю європейського бароко та раннього класицизму, особливо в жанрі сонати для скрипки. Завдяки навчанню в італійського скрипаля Тіто Порті, І. Хандошко володів високим технічним рівнем гри, що дозволило йому конкурувати із західноєвропейськими музикантами.

Сонати для скрипки соло є центральним жанром у творчості Івана Хандошка, і в них помітні риси німецької та італійської скрипкової школи, особливо відчутний вплив Джузеппе Тартіні, чию техніку та музичні ідеї він запозичував.

Його композиції демонструють європейське багатоголосся та поліфонію, зокрема у використанні технік подвійних нот і акордової гри.

Музикознавчі розвідки дозволяються впевнитись в тому, що творча манера композитора Хандошка була тісно пов'язана з італійською композиторською школою. В одному з досліджень зазначено, що композитор наслідував «Tartini metoda». Це дає певне уявлення про стиль його виконавської гри та типу педагогічної роботи. Як відомо, Джузеппе Тартіні належить цілий комплекс новаторств у сфері технічно-виразових засобів

¹ Після смерті І.Хандошка пам'ять про нього практично згасла, документів чи фактів майже не залишилось. Лише завдяки окремим дослідникам вдалося відновити його приблизну біографію. Тому, в дисертації вживається прізвище Хандошко, опираючись на гіпотезу, запропоновану знаними дослідниками його життя і творчості.

скрипки. Нагадаємо кілька з них: він ввів у скрипкову техніку серію «стрибаючих штрихів», «летюче» стакато, прийом баріолаж; розширив діапазон скрипки, розвинувши дев'яту позицію, «щедро» наповнював свої твори ритмічним різноманіттям, синкопами, а також йому «приписують» винайдення «ломбардського» ритму. Можемо припустити, що наслідування принципів скрипкового виконавства одного з західноєвропейських реформаторів скрипкової техніки Дж. Тартіні було підґрунтям успішної виконавської діяльності І. Хандошка. Зазначимо, що період між 1764 та 1772 роками в біографії композитора документально не уточнений. Але, як стверджує М. Степаненко, “саме в цей період починається його інтенсивна виконавська і композиторська діяльність” [122, с. 214]. Не виключено, що в цей проміжок часу І. Хандошко перебував за кордоном і міг особисто навчатися в італійського віртуоза Дж. Тартіні. Музикознавець Л. Корній повідомляє, що протягом семи років Хандошко навчався в італійського скрипаля Тіто Порто, і з його допомогою не тільки оволодів італійською виконавською школою, а й ознайомився з західноєвропейським скрипковим репертуаром [77, с. 158].

У другій половині XVIII століття загорялась зірка таких, у майбутньому – всесвітньовідомих, українських композиторів, як М. Березовський, І. Хандошко, В. Пашкевич, Д. Бортнянський, об'єднуючою рисою творчості яких стало звернення до народних ритмів, інтонацій та демократизм творчого мислення.

У свій час І. Хандошко здобув популярність як збирач і виконавець народних пісень. За двадцять років роботи в Придворному театрі він зі скрипаля став капельмейстером і диригентом оркестру. Як свідчать його сучасники, він “неодноразово змагався в майстерності з гастролуючими там закордонними скрипалями” [77, с.158] і представляв конкурентно-спроможний рівень скрипкової гри. Одночасно з творчою діяльністю і виконавством, Хандошко проводив музичні класи в «Академии художеств».

Таким чином, перебуваючи в середовищі, що давало можливість пізнавати європейські мистецькі тенденції, де головна увага приділялась визначенню принципу сольності як основи концертного стилю, Хандошко присвятив свою творчість виключно інструментальній музиці.

Творча спадщина композитора вже неодноразово ставала предметом уваги музикознавців, які намагалися визначити її формотворчі та художньо-стилістичні аспекти. Розгляд соло-сонат в контексті огляду творчої спадщини композитора був об'єктом дослідження у статтях українських музикознавців Л. Корній, М. Степаненко, Л. Горенко. Однак, детальний розгляд сонат для скрипки соло І. Хандошка, а також здійснення виконавського аналізу сонат з метою висвітлення їх виконавського потенціалу у сучасному скрипковому мистецтві здійснюється вперше.

Необхідно відзначити той факт, що репрезентація жанру скрипкової соло-сонати на межі XVIII–XIX століть у творчості українського скрипаля–віртуоза, композитора Івана Хандошка відбулась ще до моменту, коли Ф. Мендельсоном було віднайдено сонати і партити для скрипки соло Й. С. Баха. Три сонати для скрипки соло займають центральне місце у творчій спадщині композитора. У них Хандошко максимально підкреслює виразові і технічні можливості скрипки як сольного інструмента, наповнюючи фактуру сонат акордами і подвійними нотами. Значного застосування у сонатах знаходить тк. зв. прийом «самоакомпанементу», тобто, коли музичне полотно розділяється на основні і супроводжуючі голоси. Та, насичена, різнопланова фактура, що зумовлює об'ємність і багатство звучання не суперечить рамкам гомофонного стилю, в якому працює композитор. Порівнюючи твори Хандошка з сонатами і партитами Й. С. Баха, даний аспект виступає головною відмінністю цих творів.

Скрипкові сонати Івана Хандошка відіграли важливу роль в розвитку національного стилю сольного-інструментального письма, поряд з клавірними сонатами Дмитра Бортнянського. Так, на відміну від камерно-інструментальних творів Д. Бортнянського, стиль якого тяжіє до вишуканої

камерності, орієнтованої на тісне придворно-аристократичне музикування, скрипкові твори Хандошка представляють яскравий концертний стиль. Звідси свобода його виконавської манери, імпровізаційність, блискуча «концертність» і використання народно-пісенних інтонацій, за що його неодноразово називають «концертним віртуозом». Також, порівнюючи стиль сонат Д. Бортнянського і І. Хандошка, деякі музикознавці вважають сонати Бортнянського типовими зразками італійської сольної сонати, а сонати Хандошка називають темпераментнішими, змістовнішими і обширнішими за концепцією. В них яскраво виражений розвиток ідей, присмак суб'єктивності. Вони виходять за рамки салонного стилю в сторону концертно-камерного. Тобто, у соло-сонатах Хандошко тісно пов'язаний з традиціями сольного скрипкового виконавства епохи бароко.

Як зазначає Л. І. Горенко, у творчому доробку І. Хандошка налічується 12 сонат, і лише 10 з них відомі сьогодні [28, с. 67]. Та на даний момент збереглося лише чотири сонати: три сонати для скрипки соло та соната для скрипки з басом.

Сонати для скрипки соло І. Хандошка були написані близько 1781 року; опубліковано їх вперше у період 1800-1808 років у видавництві Дітмара. У процесі дослідження сонат дисертант користується виданням під редакцією І. Ямпольського, опублікованим у 1954 році.

Представлені у творчості І. Хандошка три сонати для скрипки соло – *g-moll*, *Es-dur* і *D-Dur* – репрезентують перший взірець жанру в арсеналі української скрипкової літератури. Слід наголосити на тому, що оригінальність інструментальних творів Хандошка (соло-сонат) проявилась не лише у своєрідності форми, в майстерному розвитку інструментальної фактури (в чому Хандошко випереджає багатьох західноєвропейських скрипалів – сучасників), а й у типових національних особливостях музичної мови.

У соло-сонатах І. Хандошка окреслено, перш за все, колористичні і технічні можливості інструменту. Кожну з трьох сонат розпочинає повільний

імпровізаційний вступ. Наступні, другі частини, у всіх трьох сонатах вирізняються за формою і тематичним забарвленням. Так, в першій сонаті наступною після повільного *Marcia. Maestoso* звучить *Allegro assai* (у формі сонатного алегро), в другій – граціозний менует, в третій – також менует, більш наспівного, ліричного плану. Фінали також різноманітні за формою; так, першу сонату завершує тема з варіаціями, другу – *Allegro* у формі рондо, а в третій сонаті фінальна частина – танцювальна, в характері рігодону. Структура циклу жодного разу не повторюється. Композитор не дотримується єдиної моделі циклу, а вільно поєднує частини різних циклів (барокових сонати і партити та класичних сонати і сюїти). Сонати І. Хандошка поєднують в собі риси двох стильових епох – бароко і класицизму, і як відзначає О.Козаренко про цей перехідний етап в музиці, “при наявності ранньокласичної лексики трапляються і рудименти бароко” [73, с.112]. Кожна з сонат самостійна по формі і змісту, в них наявні ідейність, темпераментність, присмак суб’єктивності. Показна віртуозність і риторика поступаються місцем перед внутрішньою змістовністю. Це виводить сонати Хандошка за межі салонності у площину концертно-камерного стилю.

Високим рівнем драматичного розвитку і глибиною змісту відзначається *Перша соната* Івана Хандошка (g-moll). Вона монументальна по формі і вражає досконалістю концертного викладу. За характером музики, «патетичної і стриманої в своїй схвильованості, це – траурний марш-епітафія з присутніми в ній рисами декламаційності». Елементи першої частини кореспондують до образних моделей *Adagio* з першої сонати Й. С. Баха:



Рис.2.1. І.Хандошко. Соната №1. I ч. Фрагмент початкової теми.

Слід зауважити, що в першій частині початкова тема перекликається з музикою Й. С. Баха лише за типом поліфонічного викладу, так як її інтонації яскраво демонструють собою інтонації народної пісенності. Як стверджує Л. Корній, у першій частині простежуються мелодичні звороти, характерні для українського фольклору: на початку частини у верхньому голосі та рухом мелодики у підголоску від III до VII підвищеного ступеня з розв'язанням у I ступені [76, с. 160]. Також українські інтонації відчутні в підголоску зі збільшеною секундою між III і IV ступенями.



Рис.2.2. І.Хандошко. Соната №1. I ч. Фрагмент 4-5 тактів.

Енергійне *Allegro assai* – друга частина – написане у розвиненій сонатній формі. Головна партія складається з двох тематичних елементів: перший – у вигляді повторюваної структури, що ніби опирається на відкриту струну соль, другий – як низхідний рух паралельними секстами, де верхній голос синкоповано затримується.



Рис.2.3. І.Хандошко. Соната №1. II ч. Фрагмент головної партії.

Згодом, модулюючи у тональність сі-бемоль мажор, головна партія плавно переходить у побічну. Одним з елементів побічної партії є стакато смичком ввєрх, що повторюючись сприяє накопиченню напруги, що згодом отримає розвиток у розробці. Мелодичне наповнення побічної партії апелює до «моцартівських» лейт-інтонацій. Розробка починається з раптової модуляції побічної партії в до-мінор. Її мінорне забарвлення, гострий штрих у

поєднанні з наголошенням на малій секунді, додає образній сфері другої частини характерної визначеності; якщо у початковому проведенні побічної партії ця секундна інтонація вимовлялася як схлипування, то у розробці вона звучить вже як зітхання, моління тощо. Емоційне напруження в кінці розробки поступово зменшується, вичерпується, вона закінчується на домінанті соль-мінору. Головна партія у репризі залишається незмінною, за винятком штрихових перемін, а в побічній згущується фактура, що в передчутті завершення частини призводить до драматизованого звучання. Тематизм другої частини створює потужний динамічний блок у контексті всього циклу.

Фіналом сонати є тема з варіаціями, яка інтонаційно споріднена з першою частиною і за формою перекликається з сонатами Дж. Тартіні, в яких фінали переважно написані саме у такій формі.

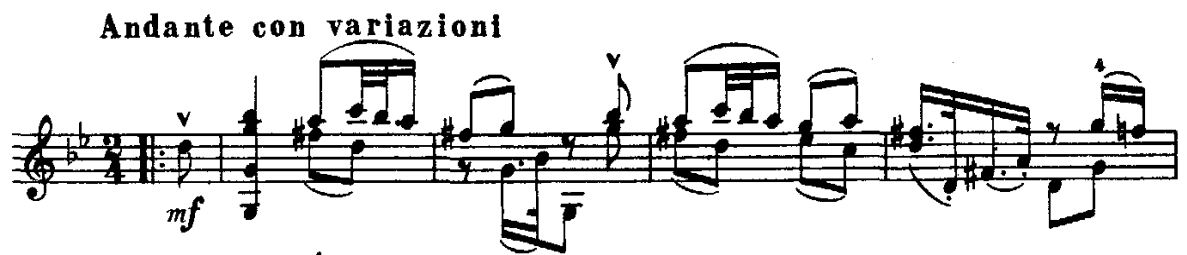


Рис.2.4. І.Хандошко. Соната №1. III ч. Фрагмент теми фіналу.

Тема фіналу створена на основі народної-пісенної мелодії, що свідчить про безпосередній зв'язок композитора з народною творчістю. В кожній з шести варіацій головна тема третьої частини знаходить своє неповторне прочитання. Варіаційний цикл має визначену лінію розвитку з кульмінацією в емоційно-насиченій фінальній варіації. Варто наголосити, що перша соната І. Хандошко достатньо складна в технічному плані саме завдяки третій частині. В цілому віртуозні прийоми, застосовані у всіх трьох сонатах близькі до творчості А. Кореллі, Дж. Тартіні, в деякій мірі кореспондують до Й. С. Баха. Це – інтервальні ходи з поліфонічними елементами на основі пунктирного руху в *першій* варіації та різноманітні штрихові комбінації швидких технічних

малюнків у *другій* варіації; застосування двоголосної поліфонічної фактури в *третьій* варіації, що, вдало підкреслюючи лінію кожного з голосів, яскраво виділяє пісенну природу теми фіналу; драматичний октавний низхідний, а пізніше і висхідний ходи, ніби символ заклику, які чергуються з гамоподібним рухом і розробковим матеріалом в *четвертій* варіації і перекликаються з технічними прийомами у каприсах Н. Паганіні; технічно незручний штрих на основі тріолей у *п'ятій* варіації; піднесений характер кульмінаційної *шостої* варіації (в основу якої покладено ламані інтервали широкого діапазону), що відзначається сплеском інтонаційного напруження. Крім цього фінал виконує функцію обрамлення, оскільки його скорботно-лірична тема драматизується протягом частини та інтонаційно ніби повертає слухача до суворого образу вступу.

Варто зауважити, що типовим для сонат І. Хандошка є використання т. зв. прийому самоакомпанементу, який є досить складним для виконання на скрипці (як відомо, таким засобом послуговувався Й. С. Бах у сонатах і партитах для скрипки соло, зокрема, це яскраво виражено у *Andante* (II ч.) з другої сонати ля-мінор).

Друга соната (Es-Dur) за настроєм протилежна першій – вона більш камерна, лірична. В ній проявляються спроби в напрямі стилізації, що, можливо, були результатом роботи у придворному театрі. Як стверджують музикознавці, інтонаційний і ритмічний стрій цієї сонати строго витриманий в дусі моцартівсько-гайднівської музики. Пасторально-розповідний характер першої частини *Andante* забезпечують плавна мелодична лінія, компактні фразові відрізки і достатньо прозора інтервальна фактура. В цій частині приваблює наспівний, ліричний характер теми, що створює образи споглядальності, картинності. Слід звернути увагу на те, як майстерно композитор відтіняє солюючі голоси вкрапленнями басових підголосків, як щедро наповнює музику вишуканими мелодичними прикрасами, короткими заключними каденціями. Перша частина сонати Es-Dur написана в сонатній формі:



Рис.2.5. І.Хандошко. Соната №2. І ч. Фрагмент головної теми.

Вишукано–граційний менует є другою частиною. Без сумніву, ті музикознавці, які наголошували на синтезі барокових і класичних тенденцій в творчості І. Хандошко мали на увазі другу і третю сонати, зокрема, другі частини – менуети, де образно-емоційне наповнення наближене до світлої настроєвої сфери віденського класика.

Задум фінального рондо (Allegro) втілюється у своєрідному рішенні. Головний рефрен побудований на основі ламаних інтервалів, які постають спочатку штрихом легато, спікато, а наприкінці другої репризи комбінованим штрихом «три легато-одна окремо» з акцентом на окремій ноті.

В середньому розділі звучить до-мажорна тема, а далі з'являється тематична побудова, яка яскраво демонструє згадуваний вище прийом «самоакомпанементу» і кореспондує до теми Andante з другої сонати a-moll Й. С. Баха. Провідну роль тут виконує верхній голос короткими вісімками на одній ноті з розв'язкою в кінці, а нижній ніби обмальовує його шістнадцятими не виходячи за межі терції. Інтонаційними елементами ця тема перекликається з побічною темою другої частини у першій сонаті. Розробковий матеріал на основі цієї теми у середньому розділі двічі проходить у вигляді низхідної секвенції.

Третя соната (D-Dur) І. Хандошка для скрипки соло близька за образним змістом до попередньої. Світлий, радісний колорит музики і виразний тематичний матеріал надають цій сонаті «моцартівської» вишуканості. Як і дві попередні сонати, вона складається з трьох частин: Andante maestoso, Minuetto grazioso, Allegro vivace. В першій частині, після проведення початкової теми, композитор майстерно використовує зручні для

скрипкової техніки широкі інтервали, що сприяють драматизації завдяки секвенційним затриманням септім у 5-9 тактах:



Рис.2.6. І.Хандошко. Соната №3. I ч. Фрагмент початкової теми.

Перша частина розділена репризою на два розділи, перший з яких – це вступ розповідного характеру, а другий – в основі якого різноштрихова технічна фактура – міг би слугувати корисним навчальним матеріалом, на зразок швидких частин у фантазіях Г. Телемана. Слід звернути увагу на смисловий підтекст епізоду, де ре-мажор раптово змінюється на однойменний мінор, додаючи музичному полотну рис драматизму та схвильованості.

Друга частина вступає атасса. Це менует пісенно-танцювального характеру. Тематична основа цієї частини опирається на матеріал головної теми першої частини, але тут вона інша за темпом і образним змістом. Як бачимо, композитор застосовує вже згадуваний прийом «самоакомпанементу» (або «дуету для однієї скрипки»), де голоси музичної лінії діляться на головний і акомпануючий, злагоджено доповнюючи один одного.



Рис.2.7. І.Хандошко. Соната №3. II ч. Фрагмент теми менуету.

Об'єднуючим елементом крайніх і середнього розділів є всепроникаюча наспівність мелодики. Слід наголосити, що звернувшись до таких класичних форм, як менует та рондо, Хандошко зумів наповнити їх типово-національним

колеритом, лірично-пісенною теплотою, життєвою енергією народного фольклору.

Фінал сонати, написаний у простій тричастинній формі, змінює наспівно-танцювальну сферу менуету святковим, фанфарним настроєм. Він змальовує картину веселого багатолюдного ярмарку, народного свята.



Рис.2.8. І.Хандошко. Соната №3. III ч. Фрагмент початкової теми.

. Всі частини сонати об'єднані за рахунок періодичного оновлення мелодичного фону першої частини.

Таким чином, творчість Івана Хандошка знаменувала важливий етап процесу оновлення жанру сонати для скрипки соло в контексті європейського розвитку в другій половині XVIII століття. Це відбулося якраз в той час, коли епоха класицизму надала лаври першості жанрам камерної сонати та симфонії, а жанр сольної скрипкової сонати – дітище цілої плеяди барокових композиторів з вершиною розвитку в творчості Й. С. Баха – ставав менш популярним у творчості композиторів, з огляду на вимоги часу. Опираючись на гіпотези українських музикознавців (Л. Корній, Л. Горенко, М. Степаненко, Б. Фільц), можемо припустити, що розглядаємо перший взірць жанру сонати для скрипки соло в українській музичній культурі. У творчості І. Хандошка жанр соло-сонати не лише відновлюється, але й отримує подальший розвиток. Три сонати композитора можна розділити на *два напрямки*: до *першого* - «*барокового*» - напряму слід віднести першу сонату, де, незважаючи на використання класичних форм для komponування частин, драматургія та технічно-виразові засоби, свідчать про вплив на композитора творчості барокових композиторів, зокрема скрипкових сонат Дж. Тартіні та Й. С. Баха. Друга і Третя сонати відносяться до *другого* напрямку – «*класичного*», так як у

цих творах Хандошко впритул наблизився до стилю віденських класиків, а й здійснив спробу стилізації. Сонати композитора, які стали зразком стильового синтезу на межі двох епох, “що виник від своєрідного протікання мистецького хроносу і не допускає однозначного визначення стильової приналежності явища” [74, с. 112] – це самостійні, глибокозмістовні твори концертно-віртуозного плану з новими технічними і виразовими прийомами.

Детального розгляду вимагає питання інтерпретації сонат для скрипки соло І. Хандошка, адже головною засадою для існування музичного твору як об’єкта інтерпретації є вдалий тип діалогу між композитором та виконавцем.

Перш за все, зазначимо, що західноєвропейське скрипкове виконавство в період XVII-XVIII століть характеризувалося тим, що композитор був одночасно і виконавцем власних творів, що сприяло їх популяризації. До ряду таких композиторів, як А. Кореллі, П. Локателлі, Дж. Тартіні, Я. Стаміц відносився і І. Хандошко, який не уступав західноєвропейським скрипалям за рівнем віртуозності і був інтерпретатором своїх творів.

У просторі ж сучасного виконавського мистецтва інтерпретація творів минулих століть – це доволі суперечливе явище. Та якщо гучна полеміка виникає навіть навколо виконання сонат і партит для скрипки соло Й. С. Баха, коли інтерпретуванню піддаються на перший погляд незмінні бахівські аксіоми, а варіантність розшифрування авторського тексту починається з штрихів і закінчується трактуванням художніх образів, то звісно, у сонатах для скрипки соло І. Хандошко нашим завданням є спроба наблизитись до розуміння змісту творів та музичної мови композитора.

Сонати для скрипки соло І. Хандошка були написані в той час, коли гомофонний стиль, з властивою для нього “мелодичною експресивністю”, прийшов на зміну поліфонічному, і тому найбільш виразно в ньому проявились властивості скрипки, що незамінно використовувалася у народній музичній практиці. Тому фактура соло-сонат переважно гомофонна, характер мелодики – танцювальний (особливо у менуетах другої та третьої сонат), а риси бароко виявляються найбільше у першій сонаті у типі поліфонічного

багатоголосся та опорі на образні моделі першої сонати Й. С. Баха. Також, Хандошко застосовує характерну для фінальних частин у сонатах Дж. Тартіні форму теми з варіаціями. У другій і третій сонатах композитор здійснює акцент на естетико-стильових ознаках класичної доби.

Сучасний інтерпретатор соло-сонат І. Хандошка має ряд переваг перед скрипалями XVIII століття, адже, з точки зору прогресивної музичної естетики, завдяки високому рівню віртуозної гри він може глибше, багатогранніше, і технічно досконаліше розкрити зміст музики XVIII століття, ніж музикант того часу. Цьому сприяє краще розвинений інструментарій, технічна майстерність, і, найголовніше, високі естетичні вимоги, що постають перед сучасним виконавцем. Подібно до цього, варто нагадати про існуючу полеміку навколо сонат і партит для скрипки соло Й. С. Баха, де перед інтерпретаторами постає вибір між автентичним виконанням сонат і партит з допомогою барокового дугоподібного смичка та сучасним виконанням. Дугоподібний смичок дає можливість виконувати складні поліфонічні побудови та акорди у тому вигляді, в якому вони були задумані композитором, наприклад, всі ноти в акордах у часи Баха виконувались одночасно, створюючи ефект «органного звучання». На противагу цьому, сучасний смичок унеможлиблює такий тип виконання, набагато складніше виконати багатоголосну фугу чи акорди, які переважно «ламають по дві». Та сучасний смичок має також значні переваги перед автентичним, найголовніша з яких – виразне звучання мелодичної лінії, що акцентує увагу у бахівських творах на безперервній горизонталі, лінеарності звучання, розкритті глибинного задуму композитора через зашифроване музичне висловлення.

Таким чином, для інтерпретатора сонат І. Хандошка важливо обрати правильний стиль виконання, відповідні технічні засоби та прийоми як для втілення окремих виразових настроїв, так для відтворення цілісної ідеї твору.

Твори І. Хандошка, які витримали випробування часом і не втратили своєї художньої цінності, потребують нового творчого підходу до процесу інтерпретації та мають можливість бути відтвореними «з новим диханням».

Для інтерпретатора скрипкових творів Хандошка важливо усвідомити причини їх написання. І власне кожен виконавець, відчуваючи цю специфіку в контексті свого творчого досвіду, за допомогою виразових засобів і прийомів відтворює музичний твір і, в кінцевому результаті, затверджує свою версію виконуваного твору як інтерпретатор.

Найважливішим аспектом у підході до роботи над сонатами для скрипки соло І. Хандошка є пошук такого типу інтерпретації, котрий би вдало відтіняв властивості сольних творів, при цьому відслідковуючи розвиток традицій попередньої епохи, типових як українській сольній сонаті, так і західноєвропейським зразкам цього жанру (Бах, Кореллі, Телеман та ін.).

Теоретичний аналіз сонати допомагає виконавцю обрати відповідний тип інтерпретації. Так, наприклад, виконуючи першу частину сонати, слід звернути увагу на початкову тему, а саме: після декламаційного першого такту звучить мелодія з використанням секвенційного викладу, що завершується в 4 такті. В цьому епізоді потрібно уникати імовірного подрібнення мелодичної лінії, особливо у 2-3 тактах, де звучать гармонічні вкраплення нижнього голосу. Слід в цьому місці добиватись органічного поєднання верхнього та нижнього голосів – безперервності мелодії та крокуючого руху акомпанементу. Важливим є також модуляційний хід від соль-мінору до тональності домінанти, для чого слід підкреслити ввідний тон ре-мажору у нижньому голосі. Виразної гри потребують важливі, з точки зору емоційного наростання, інтонації запитання і відповіді у 5-6, 9-10 тактах, що ведуть до кульмінаційного завершення епізоду. Для кращої підготовки елементів імпровізаційного характеру (11, 13, 15, 19 такти) слід розпочинати виконання з повільного темпу, акцентуючи увагу на ритмічну гру. Згодом, поступово прискорюючи темп, доводити швидкі ноти до автоматичного руху. Створити, таким чином, ефект пасажу, при цьому вкладаючись в ритмічні рамки такту. Звичайно, найвиразнішим аналогом є вступні частини у сонатах Й. С. Баха, де композитор часто застосовує подібні імпровізаційні елементи. Такий тип викладу у Баха – швидкі пасажі-вставки між гармонічно-опорними акордами

– був також пов’язаний з народними джерелами музики, де популярною була практика народного музикування, що дозволяла скрипалю імпровізувати в межах визначеної тональності. У сонатах Хандошко ці елементи не такі розвинені, як у Баха, написані вони в більшості у вигляді гамоподібного руху.

Серед інших, барокові елементи знаходимо і в двочастинній формі *Marcia Maestoso*, що розділяє музичний матеріал на два контрастні розділи. Модуляції (в до-мінор та ре-мінор) відіграють важливу роль у побудові т. зв. “інтерпретаційного плану”, адже створюють динамічно-наростаючі хвилі. Також, визначальним є контраст між двома проведеннями тематичного матеріалу у другій половині частини, що розділяється навпіл знаком “ ’ ”. Композитор використовує позначення цезури з метою підкреслити контраст характерів: драматичного, стверджуючого та ліричного, з інтонацією “схлипування” в основі мелодики. І, якщо перше проведення не викликає жодних технічних складностей, то у другому проведенні виконавцеві потрібно провести лінію розвитку трьох елементів, увиразнити відмінності у характері трьох фраз, об’єднаних *dolce* (друга фраза потребує експресивного виконання, а в третій фразі, де голоси міняються місцями і інтонації “схлипування” переміщуються у верхній голос, це вимагає затихаючої динаміки і звучить як відголосок).

Слід зауважити, що видання сонат Хандошка під редакцією І. Ямпольського (1954 р.) вдало доповнене штриховими та аплікатурними позначеннями. При цьому, відсутність таких детальних роз’яснень у копіях рукописів сонат І. Хандошка стимулює творчу ініціативність та чуттєво-рефлекторні реакції в пошуку відповідних рішень.

Натомість, у Сонаті №1 другий елемент теми II частини (рух секстами на основі синкоп) у редакції І. Ямпольського не позначений штрихами та аплікатурою, та, на нашу думку, таке виконання окремими штрихами (як подано в нотах) порушує його мелодичну лінію.



Рис.2.9. І. Хандошко. Соната №1. II ч. Фрагмент теми, 5-8 такти.

Тому, оптимальним варіантом є виконання цього уривка штрихом легато на весь такт, що дає можливість дотримати синкоповані чвертки¹. Крім цього, слід використовувати аплікатуру першої позиції, уникаючи переходів.

Характер побічної партії аргументує наявність рис класичного стилю у сонатах І. Хандошко, наближуючи її до “арій із опер-buffa В. А. Моцарта”. Як видно на прикладі, у побічній партії композитор застосував штрих стакато вверх смичком на основі повторення однієї ноти.



Рис.2.10. І. Хандошко. Соната №1. II ч. Фрагмент теми, 16-18 такти.

Як відомо, такий тип штриха стакато – що виконувався за допомогою кисті з “відчekanюванням” кожної ноти – проявився згодом у творчості Крейцера, Роде, Шпора, які часто застосовували його у своїй творчості. Тому, можна припустити, що Хандошко у соло-сонатах певним чином передвістив майбутню популярність цього штриха. Такий тип стакато потрібно виконувати за допомогою кисті, надаючи звучанню легкості і стрімкості; при цьому, стакато вверх смичком не варто доводити до колодки, тим самим уникаючи надто сильного акценту на наступній ноті смичком вниз. Розподіл смичка слід здійснити так, щоб акцентована нота від середини смичка вниз підготовлювала виконання наступного елемента у кінці смичка. Важливими з точки зору виразності є модуляції у розробці. Підкреслення кожної зміни

¹ Такий варіант виконання запропонований у одній із редакцій.

гармонії та модуляції сприяє увиразненню напружено-емоційних “хвиль”, що особливо відчутно в даному епізоді, який перебуваючи у процесі “кипіння”, час від часу спалахує акцентами.

Третя частина – тема з варіаціями – відкриває перед виконавцем розмаїття технічно-виразових засобів скрипкової техніки. *Andante con variazioni* багате фактурними та штриховими прийомами. Саме в ній, найвиразніше з-поміж трьох сонат, композитор втілює свою майстерність з метою увиразнення скрипки як унікального інструмента з необмеженими виразовими можливостями. Так, наприклад, запальний рух та яскраві віртуозні елементи енергійної четвертої варіації перекликаються з каприсами Н. Паганіні. У п'ятій варіації композитором застосовано доволі складний штрих, який вимагає від скрипаля неабиякої віртуозності. Завершує третю частину і сонату загалом шоста варіація, представлена як технічний матеріал з використанням далеких регістрів. Для її вдалого виконання потрібне зграбне володіння правою рукою, а саме: під час гри лікоть повинен бути свободний і готовий до швидкої зміни його положення відносно струн. По суті, успішне виконання третьої частини залежить не тільки від розуміння основного технічного прийому кожної з шести варіацій, але й від виявлення притаманних кожній з них «настроєвих барв».

Друга соната І. Хандошко постає перед виконавцями як зовсім інший, відмінний по змісту приклад композиції для скрипки соло. Як вже зазначалось, в ній виразно відслідковуються риси раннього класичного стилю, що проявились, перш за все, у зверненні до форм менуету і рондо, та в, притаманній стилю композиторів-класиків, вишуканості музичної мови. Також, показовим явищем є застосування гомофонної фактури, у порівнянні з попередньою сонатою.

Враховуючи те, що сонати І. Хандошка є взірцями концертно-камерного стилю, в загальному характер другої і третьої сонат ліричний, в них відсутня конфліктність, притаманна першій сонаті. Головним у процесі інтерпретації сонати №2 є відтворення рис галантного стилю, площина якого відкривається

вже з перших звуків *Andante*. Плавність мелодичної лінії, збагаченої вишуканими прикрасами, прозора фактура вступної частини сприяє образу споглядальності, картинності, на що варто опиратися у пошуку тембрової градації звуку. Звісно, кожна інтерпретаторська версія – це один і той же твір, відтворений по-новому унікальним почерком виконавця. Та при всій їх неповторності, виконавські версії спрямовуються головним внутрішнім стержнем будь-якої композиції, назва якій – стиль композитора. Поза сумнівом, виконання повільних частин скрипкових концертів В. А. Моцарта вимагає абсолютно іншого звукового тембру, ніж виконання другої частини концерту Й. Брамса, чи концертів А. Вівальді. Інтерпретація творів різних стильових напрямів вимагає одночасного знання стильових рис конкретного композитора та вміння майстерно відтворити їх у виконавському процесі. Отже, для озвучення першої частини *Andante* варто віднайти такий тембр звуку (це, знову ж таки, поняття індивідуальне), який би вирізнявся теплим, оксамитовим відтінком, сприяв виразному визвучуванню кожного лексичного елемента. Важливим у творчому пошуку буде термін *Cantabile e espressivo*, поданий на початку першої частини у одній із редакцій. Про народно-танцювальні джерела музики свідчать мелодико-ритмічна основа *Andante*, що зумовлює виразні асоціації з танцем, де одним з елементів є поклін.

Майстерно проінтерпретований композитором жанр менуету, як основа для середніх частин другої і третьої сонат. Об'єднуючою рисою обох менуетів є пісенна основа тематизму, що є типовою для українського фольклору. В цьому виявляє себе українське коріння композитора. Ще більшою виразністю та світлими барвами збагачена тема менуету з третьої сонати, що вдало відтіняється “акомпанементом” нижнього голосу. Світла тональність ре-мажору у крайніх частинах контрастує з однойменним мінором у тріо. Також, привертає увагу епізод на основі модуляційного руху, що схожий за типом викладу з *Andante* з другої соло-сонати Й. С. Баха.

Слід також звернути увагу на розбіжності у тексті між рукописом і редакцією І. Ямпольського. У Ямпольського виклад теми менуету має вигляд

мелодії на фоні нижнього голосу вісімками, тривалість яких наголошує на першорядності саме верхнього голосу.



Рис.2.11. І. Хандошко. Соната №3, II ч. Фрагмент початкової теми.

Опираючись на іншу редакцію сонат і розглядаючи менует з третьої сонати, особливо цікавою є світла, умиротворена тема менуету, яка проходить на фоні *pizzicato* в лівій руці. На відміну від редакційних варіантів, у рукописі Хандошка нижній голос цієї теми виписаний чвертками.

Таким чином, розбіжності у тексті можуть вплинути і на характер його інтерпретації. Так, відтворення рукописного варіанту менуету (чвертки у нижньому голосі) приводить до зміщення уваги слухача в бік гармонічного оформлення теми та збалансовує звучання обох голосів, при цьому дещо приховавши мелодичну лінію. З іншого боку, короткі вісімки у нижньому голосі, їх виконання штрихом *pizzicato*, не тільки надають музиці рис танцювальності, але й одночасно з цим вигідно відтіняють пісенну природу теми. Отже, у сонатах Хандошка перед виконавцем відкривається простір для творчої роботи не лише у виборі аплікатури, штрихів, динаміки¹, а й у визначенні художнього напрямку інтерпретації.

Фінал другої сонати представлений у формі рондо запального моторного характеру. Виразові засоби, використані композитором у цій частині, належать до арсеналу класичної скрипкової техніки. Та під пером Хандошка кожен штрих, акцент – змістовно насичені. Так, в початковому епізоді тема звучить легато; з поступовим розвитком музичного матеріалу появляється

¹ У рукописі сонат І. Хандошка, крім поодиноких нюансів, динамічні позначення відсутні.

гостре спікато, що приводить до підвищення емоційної напруги і кульмінаційної хвилі на основі комбінованого штриха з окремою акцентованою нотою; після нього звучить не менш емоційно-насичений епізод на основі грайливого синкопованого ритму. Протягом всієї частини композитор вдало застосовує класичні штрихи з метою створення того чи іншого образу. Інтонаційна основа середнього розділу рондо близька до побічної партії з другої частини першої сонати. Багаторазове повторення однієї ноти як елемент теми драматизується і утверджується в кінці середнього розділу; набувши рис утверджуючого підсумку, звучать драматичні октави, а згодом низхідний пасаж стакато, що приводить до заключного розділу.

Складність у виконанні фінальної частини може виникати через комбіновані технічні фігурації, які здаються складними лише на перший погляд. Перш за все, у вивченні цих елементів, слід звернути увагу на праву руку, адже від її координації залежить, в більшості, виразне, розбірливе виконання. У місцях з залігованими ходами ламаних інтервалів потрібно слідкувати за правильним фразуванням та безперервністю мелодичної лінії, що може порушуватись, якщо виконувати ці епізоди з допомогою не кисті, а ліктя. Враховуючи швидкий темп, варто обмежити можливі зайві “гойдання” ліктя, користуючись рухами лише кистьового суглоба – це забезпечить швидку комунікацію з кожною із потрібних струн.

Фінальна у циклі з трьох сонат – соната D-dur – наближена за характером до другої сонати. Так, об'єднуючим елементом їх перших частин служить пісенна основа тематизму, що особливо виражена у третій сонаті. У ній перша частина складається з двох різнохарактерних розділів, перший з яких – ліричний, а другий – схвильовано-драматичний. Принцип контрасту втілений також і в середині першого розділу. Його тема поєднує в собі два образи – перший карбований, на основі пунктирного ритму, і другий – контрастний, споріднений з інтонаційною основою другого розділу вступної частини у першій сонаті І. Хандошко. Таким чином, для кращого звучання початкової теми потрібно грати повним та впевненим звуком, застосовуючи такий тип

вібрато, який би дозволив виразно підкреслити головні смислові точки теми. А другий елемент потребує більш ніжного, делікатного тону, адже в нього ліричний, наспівний характер. У одній з редакцій сильні долі, на які припадає розв'язка коротких фігурацій, зацентровані, що є вдалим способом підкреслення елегійного образу. Композитором запропонований цікавий тип розвитку тематичного матеріалу у першому розділі: одна із тем, представлена у вигляді низхідної мелодії на основі затримання септім, звучить вдруге, майстерно вплетена у фігурації шістнадцяток. Так як вона проходить на нюансі *pp*, інтерпретатору слід застосувати багатогранність тембрової палітри, віднайшовши поетично-виразний тембр для цього тематичного проведення.

Другий розділ першої частини представляє контрастну сферу образів. Це, свого роду, *regretum mobile* схвильовано-драматичного характеру. Поєднання сфери сі мінору, що охоплює майже всю першу половину цього розділу, з хвилеподібними (баркарольними) інтонаціями додає характерові тематизму рис неспокою і мінливості. Розвиток тематичного матеріалу проходить як ряд т. зв. динамічних хвиль, що приводять до появи ре мінору, а згодом – каденційного проведення. Каденція виконує функцію смислової цезури, після якої, ніби накопичивши сили, звучить кульмінація всієї частини.

Варто відзначити, що кульмінаційний розділ першої частини споріднений експресивністю та драматизмом з останньою варіацією у фіналі першої сонати, що також, підготовлений протягом п'яти варіацій, є вершиною смислового напруження всієї частини.

Слід звернути увагу виконавців на другий розділ першої частини, що завдяки моторному характеру та безперервному руху, несе в собі динамічний зміст. Наприклад, початок цього розділу на нюансі *piano* слід виконувати насиченим, сповненим декламаційної виразності звуком. До речі, в одній із редакцій цей епізод на *piano* позначений акцентами на кожен першу ноту з двох залігованих, при цьому додано позначення *dolce*, що змушує замислитись над характером образу, задуманого композитором. Втім, як вже було зазначено, у рукописі композитора, крім штрихів, динамічні та термінологічні

позначення відсутні, що дає свободу для інтерпретації і повноправність кожної існуючої версії.

В цілому, за технічними характеристиками першу частину можна віднести до середнього рівня складності, адже весь музичний матеріал скомпонований у зручних тональностях і регістрах, без використання яких-небудь проблематичних прийомів.

Для фіналу третьої сонати характерний енергійний, піднесений характер. У розвитку тематичного матеріалу використано поліфонічні елементи, однак навіть застосовуючи техніку подвійних нот композитор залишається в межах гомофонного звучання. Інтонаційні джерела фінальної частини, як і теми менуету ґрунтуються на тематизмі першої частини. Зазначимо, що залучення жанру рігодону в якості фінальної частини III-ї сонати, його масштаби та образний зміст виходять за рамки барокових і класичних сонатних циклів. На відміну від першої сонати, де фінал є підсумком попередніх частин, у третій сонаті центр драматургії міститься у першій частині.

Сонати для скрипки соло І. Хандошка належать до скарбниці творів класичної музичної літератури, та на даний час вони мало виконувані. Як слушно зауважує С. Мірошніченко, “значну роль у популяризації української скрипкової музики повинні зіграти музикознавці, знайомлячи виконавців, пояснюючи, аналізуючи суть нових творів, незвичних для сприйняття. Залучаючи увагу до сучасних здобутків творчості, зацікавлюючи виконавця особливостями, новаторством, – необхідно завжди ґрунтуватися на рисах традиційності, показувати спорідненість новаторства зі знайомими і улюбленими зразками музичної класики” [93, с. 100].

У результаті дослідження сонат для скрипки соло І. Хандошка ми дійшли висновку, що вони становлять першозразок жанру в українській скрипковій літературі. Будучи створеними у другій половині XVIII століття, у 1781 році, вони органічно сполучили ознаки барокової соло-сонати та класичних сонати та сюїти. Композитор по-новаторськи інтерпретує

структуру циклу, неповторну у кожній сонаті. Важливим для розвитку національної скрипкової музики став сам факт звернення до жанру скрипкової соло-сонати, а також збагачення його рисами національного стилю, типовими для українського фольклору ритмо-інтонаційними характеристиками.

Доречно тут звернути увагу на певну специфіку розвитку скрипкового мистецтва у різних національних школах в кінці XVII століття. Так, наприклад, для італійської школи була типовою співуча манера гри. Розвиток штрихової техніки був характерний для скрипкового виконавства у Франції. А музикантам у слов'янських країнах зазвичай було притаманне збагачення гри теплотою і яскравою виразністю. Таким чином, І. Хандошко, композитор українського походження, талановитий скрипаль-віртуоз з властивою для нашої ментальності глибокою емоційністю та ліризмом, увібрав кращі традиції різних національних шкіл. В контексті загальноєвропейського розвитку жанру творчість І. Хандошка відіграє знакову роль. Як виявилось, в той період він став єдиним українським композитором, хто звернувся у своїй творчості до жанру соло-сонати. Цьому сприяли як непересічний талант скрипаля-віртуоза, так і культурно-мистецькі зв'язки із західноєвропейською композиторською практикою. Увібравши мовно-стильові елементи бароко та класицизму, сонати Хандошка підсумували і «вичерпали» потенціал жанру у масштабній панорамі творчості барокових композиторів. Протягом тривалого періоду – до середини XX століття – українські композитори не звертались до жанру соло-сонати.

2.2 Українська скрипкова соло-соната в контексті стильового плюралізму другої половини XX століття

Процес адаптації жанру української скрипкової соло-сонати у XX столітті відбувався на тлі загальномистецьких, яскраво-новаторських, різносторонньо-інноваційних тенденцій. Однією з конститутивних ознак цієї доби став симбіоз полярних за своєю сутністю явищ та процесів, співіснування “канонічного та евристичного” [129, с. 17]. Здійснюючи спробу оновлення

музичних жанрів, композитори XX століття неодноразово зверталися до мистецької спадщини попередніх епох, трактуючи її крізь призму нових естетико-стильових засад.

Невіддільність функціонування стилю і жанру висуває в контексті тематики нашого дослідження потребу розгляду естетики постмодернізму, як площини мистецьких процесів XX століття.

Одним з визначень терміну *постмодернізм* є наступне: постмодернізм (після сучасності, модерну) – це напрям у мистецтві, що формується на новій концепції естетичного плюралізму і відповідає певним канонам постмодерну [21, с. 327]. Вперше термін «постмодернізм» вжив іспанський письменник Федеріко де Оніс у 1934 році в книзі «Антологія іспанської і іспано-американської літератури». Вважалося, що доба постмодернізму почалася у 1945 році із закінченням Другої світової війни, коли суспільство отримало шанс стати “господарем” свого життя. Серед місткого переліку пропонованих означень цього мистецького явища, фігурує визначення, що це складний і багатогранний мистецький, культурний та інтелектуальний напрям, однією з ключових характеристик якого є його спрямованість на аналіз, переосмислення та переробку культурної спадщини людства. Це відображається у прагненні реконструювати традиційні форми, жанри, стилі й ідеології, щоб створити нові значення й інтерпретації.

В контексті естетичних канонів постмодернізму неможливо оминути увагою напрям мистецтва середини XX століття – академізм (соцреалізм), який є своєрідним передвісником постмодернізму (таку думку висловлюють А. Гончаров [25, с.40], Т. Дубровний [44, с.20] та інші. Адже, визнаючи неоднорідність та суперечливість цього явища, цей напрям «був вкрай важливим періодом проходження музичною культурою в 30-50-х роках опущеного у свій час етапу «зрілого романтизму».

Основні положення естетики “соцреалізму”, зводились до визначення функційності музики, як «одного із засобів «ідеологічної боротьби й ідейного перевиховання мас», що підкріплювалось низкою заяв та постанов. Постійний

контроль над сферою мистецтва, характерний для тоталітарних режимів і суспільств із суворою ідеологічною цензурою, створював умови, які призводили до внутрішнього конфлікту в свідомості митців. Вимушене підкорення нав'язаним естетичним догмам, таким, як соцреалізм у тодішньому радянському союзі чи подібні течії в інших режимах, часто суперечило індивідуальній природі творчості та художньому пошуку. Митці були змушені свідомо обмежувати свої ідеї та вираження, щоб уникнути репресій чи критики, або знаходили способи «шифрувати» свої справжні ідеї і зверталися до символізму, прихованих метафор, двозначності.

Закономірно, що така ситуація нав'язування принципу рівності, позбавляючи можливостей для творчої ініціативи, спричинила розщеплення творчих напрямів на два види: офіційну та «катакомбну». Тому, з одного боку, вписуючись в «соцреалістичний постулат народності мистецтва» [44, с. 64] (офіційне мистецтво), з іншого – творчі спроби були направлені на оновлення музичної мови («катакомбне» мистецтво).

Отже, сприятливий креативний характер постмодерністичного середовища спричинив появу цілого ряду напрямів і технік (алеаторики, сонористики, пуантилізму та ін.), які вплинули на формування композиторських стилів.

В цьому аспекті відновлення жанру соло-сонати, який впродовж всієї еволюції демонстрував особливу чутливість і піддатливість по відношенню до художньо-естетичних канонів часу, і проявив неабияку гнучкість в звукотворчо-композиційному плані [59, с.228] (у площині поліжанровості і полістилістики мистецтва ХХ століття), відбувалося органічно і обґрунтовано.

Побутування жанру сонати для скрипки соло в просторі естетики та практики постмодернізму демонструє виразну багатовекторність композиторських прочитань. Як зазначає Мельник А.О., досліджуючи метод стилізації барокових жанрів у скрипковій творчості українських композиторів, «в постмодерному стильовому вимірі інтенція до жанрово-стильових алюзій на історично відоме є важливим чинником увиразнення культуротворчих

зв'язків віддалених часів із сучасністю у просторі буттєвості художньої картини світу.” [90, с.166]. Типове для композиційних принципів ХХ століття (з його комбінаторно-монтажним типом творчості), звернення до жанрів і стилів попередніх епох, стало чи не основною ознакою української скрипкової соло-сонати, національно-жанровий варіант якої формувався шляхом переосмислення та адаптації загальноєвропейських зразків жанру.

Творче переосмислення композиторами історично-стильових моделей обумовило появу нових напрямів неокласицизм, необароко, неоромантизм, що стали об'єктом багатьох музикознавчих досліджень. Зокрема, І. Г. Тукова розглядає процес відродження інструментальних жанрів західноєвропейського бароко ХVІІ ст. в музичному мистецтві даного періоду як закономірне і логічне явище. І справді, регенеруючись в рамках інноваційного контексту мистецького розвитку цього періоду, барокові жанри, і зокрема, жанр соло-сонати для скрипки, привернули увагу багатьох композиторів і стали об'єктом численних творчих інтерпретацій.

Як і кожна історична епоха, бароко подарувало музичній культурі конкретні жанри, які, відповідаючи естетичним і стильовим засадам того періоду, стали його символами, серед них і соло-соната для скрипки соло. Відсутність репрезентації жанру в добу класицизму пояснюється зміною принципу сольного виконання на камерно-інструментальне з поступовим вивищенням скрипки як солюючого інструменту. Таким чином, “жанровий каталог” бароко [а в ньому і жанр соло-сонати – О. Г.], багатий явищами, що узагальнили характерні риси світогляду цієї епохи, не мав свого подальшого розвитку в музиці класиків та романтиків”.

Втілюючи бароковий етап музичного мислення (І. Тукова), жанр скрипкової соло-сонати немовби вичерпав свої ресурси у музичному висловлюванні бароко і тривалий час не застосовувався в українській композиторській практиці, так як після репрезентації у творчості І. Хандошка соло-соната появилась лише у 1952 році у доробку О. Зноско-Боровського.

Післявоєнні роки стали для української культури періодом пробудження, оновлення, переосмислення цінностей. Соцреалістичне тло «народності музики» в деякій мірі зумовлювало спрощеність музичної мови з метою творити доступно і зрозуміло. Ідея невіддільності музики і фольклору спричинила розгалуження музичного продукту на два пласти: першого, де переважала тенденція до цитування, як основи звукотворчого процесу, та другого, де природа фольклорних лексем підпорядковувалась особливостям композиторського стилю, поривам творчому таланту.

Природньо, що будь-які новації зумовлювали як згоду, так і супротив, та в цілому були “полем реалізації певної культурної парадигми, втіленням конкретної моделі культури” [113, с.36].

На фоні історичних передумов відродження жанру сонати для скрипки соло у XX столітті, музикознавці проводять паралелі між соціально-культурними явищами XVII та XX століть. Обидва ці періоди характеризуються своєрідним “інтелектуальним вибухом” (за І. Туковою), прагненням до кардинального оновлення в усіх сферах людської діяльності, що було викликано переоцінкою традиційних уявлень про буття, переосмислення процесу творчості.

В середині минулого століття на рівні музичного мистецтва прослідкується вплив ідеологічних постулатів про «зближення музики з фольклором». Слід наголосити, що фольклор, “який здавна відіграв особливу роль у збереженні самосвідомості нації” [63, с. 193], у XX столітті став епіцентром композиторських пошуків. Відтак, постійний процес осмислення і занурення в сутність фольклору, розкриття його іманентних рис зумовив в подальшому логічність появи «нової фольклорної хвилі».

З іншого боку, стратифікація мовно-стильового процесу, як одна з домінуючих рис мистецьких процесів XX століття, негативно позначилась на функціонуванні жанру. Втрачається розуміння жанру соло-сонати, як складно-організованої системи з притаманними їй ознаками.

Загострення уваги до виразового матеріалу та його потенціалу вплинуло на типологічну стійкість музичних жанрів, що зазнали суттєвих змін і стали основою для інновацій. Це явище відображає зсув у музичному мисленні, де жанр втрачає свою традиційну функцію як вищого рівня узагальнення художньої системи. Натомість, він набуває гнучкішого статусу, пристосовуючись до техніки письма та формотворчих підходів. Жанри перестають бути жорстко закріпленими структурами, натомість стаючи умовними позначеннями, що слугують точками відліку для експериментів. Формотворчі елементи починають домінувати, а жанрові рамки поступаються місцем експериментальним моделям композиції. Замість визначення засобів виразності жанр сам стає похідним від технік письма та індивідуального стилю композитора.

Таким чином, соло-соната, як доволі піддатливий і гнучкий матеріал, стає основою для різноманітних експериментів та новацій, що в результаті втілюється у вигляді різнорідних художньо-завершених композицій.

Як відомо з досліджень історії жанру скрипкової сонати, два її різновиди – сольна та камерно-інструментальна мали спільне джерело виникнення в епоху бароко. Виокремившись в рамках естетичних канонів класицизму, соната для скрипки і фортепіано продовжила якісно-визхідний розвиток, на відміну від сольної, що не була репрезентована в цей час (ряд причин ми окреслили в першому розділі дослідження). Та як виявилось, неоромантична рецепція жанру соло-сонати у другій половині ХХ століття рефлексивно продовжує романтичний тип світовідчуття, властивий українській інструментально-ансамблевій сонаті першої половини століття. Як приклад: сонати для скрипки і фортепіано Ф. Якименка, з частковою орієнтацією на романтичні зразки (зокрема, його соната №1, оп.32 (1905) була присвячена Е. Ізаї), камерно-інструментальні твори з авторським трактуванням української народної пісенності («Елегія» М. Лисенка, «Спомин з гір» В. Безкоровайного), «національні» версії прочитання типово романтичних жанрів («Ноктюрн» П. Глушкова, «Меланхолійний вальс» М. Тутковського,

«Елегійне каприччіо», ор. 32 – М. Лисенка, «Каприс», ор. 15 – І. Рачинського, прочитання типово романтичного жанру балади (однойменні твори І. Белзи та І. Левицького). Узагальнюючи напрями творчих пошуків, найбільш вираженими є тип великої концертної лірико-драматичної романтичної сонати (віолончельна та скрипкова сонати В. Косенка), драматичної симфонізованої сонати (соната для скрипки і ф-но Б. Лятошинського), романтичної сонати фольклорного спрямування з яскравим національним колоритом (сонати Г. Верьовки та М. Дремлюги).

Таким чином, у цих та інших творах інструментально-ансамблевого складу відбувалася актуалізація фольклору з одночасним зверненням до жанрово-стильового тезаурусу романтизму.

2.2.1 Неокласична версія жанру: Соната №1 Олександра Зноско-Боровського

Неокласичною версією жанру соло-сонати з орієнтацією на бароковий тип побудови стала соната №1 *Олександра Зноско-Боровського*.

У музикознавчій літературі постать О. Зноско-Боровського досліджувана вкрай мало. Формування уявлень про життєвий та творчий шлях композитора опирається на відомості, надані музикознавцями як відносно окремих його творів, так і фактів з життєвої біографії. Так, В. І. Заранський розглядає окрему ланку творчості композитора в жанрі скрипкового концерту, де наводить притаманні для його стилю риси [53]. Одну з найбільш фактологічно-містких розвідок життєвої біографії композитора здійснено С. В. Свірідовою [117].

Олександр Федорович Зноско-Боровський (1908-1983) походив з аристократичної родини чеського походження, добре відомої у Києві. Батько композитора, Федір Євгенійович Зноско-Боровський, був юристом, а мати, Надія Павлівна Софіано, яка походила з сім'ї з грецькими коренями, викладала французьку мову у гімназії. Таким чином, засади культурного виховання у

його інтелігентній родині сприяли ранньому прояву творчих здібностей у майбутнього композитора.

Заняття музикою у нього розпочались з відвідувань уроків скрипки, які завдяки його вчителю, професору тодішнього Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, Якову Самойловичу Магазинеру, увінчались успіхом, а згодом Зноско-Боровський написав ряд творів для цього інструменту. Серед них, три сонати для скрипки соло, концерт для скрипки з оркестром, дві сонати для скрипки і віолончелі, камерні сюїти для скрипки і фортепіано.

Під час навчання у Київській консерваторії (до якої він вступив у 1927 р.), майбутній композитор навчався в І. Ф. Белзи (по класу композиції), а згодом у Л. М. Ревуцького. А як відомо, Л. Ревуцький і Б. Лятошинський були чи не найталановитішими учнями Р. Глієра.

Певний час композитор жив у Туркменії, продовжуючи займатися музичною діяльністю. Активне сприяння становленню професійної туркменської музики та занурення у фольклорні джерела іншої культури залишили слід у його композиторській діяльності. Зокрема, до тематизму камерного твору «Нічні Кара-куми» з «Туркменської сюїти», тв. 29¹ залучено цитати зі східного фольклору.

У творчій спадщині О. Зноско-Боровського представлений лише один жанр для сольного інструменту – скрипкова соната, який репрезентований трьома творами.

Неокласичний варіант жанру соло-сонати представляє *Соната №1*², G-dur, оп.27, що була видана у 1952 році за редакцією Н. Будовського³, і присвячена вчителю композитора – Левку Ревуцькому. Структура сонати

¹ Зноско-Боровський О. Нічні Кара-куми з «Туркменської сюїти», тв. 29. для скрипки і ф-но // Скрипкові твори українських радянських композиторів: [упор. Н. Будовський, В. Стеценко]. – Київ: Мистецтво, 1963. – Т. I. – С. 22-24.

² О. Зноско-Боровський. Соната для скрипки соло, оп. 27. Редакція Н. Будовського. – «Мистецтво», 1952. – 10 с., (присвячена Л. М. Ревуцькому), соль-мажор.

³ М. Будовський – скрипаль, брав участь у тріо в складі М. Кравцова (віолончель) та Д. Юделевича (фортепіано).

представлена автором у вигляді чотиричастинного циклу, де I ч. – *Adagio con molto espressione*, II ч. – Фуга (*Allegro desico*), III ч. – Інтермеццо (*Andante mesto*)¹, і фінал (*Maestoso e largamente*).

Полістилістика II половини XX століття, що характеризувалась т. зв. «реанімуванням» жанрів і стилів попередніх епох, у сонаті №1 Зноско-Боровського проявилась низкою ознак. Репрезентація жанру відбувається “на перетині” необарокового та неофольклорного напрямів, перш за все, завдяки спробі поєднання інтонацій народної пісні з бароковими формами. Зазначимо, що в цьому аспекті О. Зноско-Боровський не був новатором. Подібний спосіб актуалізації фольклору з типово бароковими формами використовували М. Лисенко («Українська сюїта у формі старовинних танців, на основі народних пісень» оп. 2), Н. Нижанківський («Маленька сюїта «Листи до неї»»), В. Барвінський (сюїта «Любов» та «Сюїта на українські теми»), М. Колесса (сюїта «Картини Гуцульщини», «Пассакалія, Скерцо і Фуга»), А. Кос-Анатольський («Буковинська сюїта», «Сині гори»).

Зокрема, звернення до малого циклу “прелюдії і фуги”, типового для бароко, віддзеркалює прагнення композитора до лаконізму висловлювання, притаманного письму XX століття. Необароковий тип побудови циклу вбачається як в чотиричастинності сонати, так і в чергуванні контрастних частин: I ч. повільна (вступна)- II ч. швидка (фуга)- III ч. повільна (ліричний центр)- IV ч. швидкий фінал, подібно до барокових сонат Й. С. Баха².

Перша частина Прелюдія (*Adagio con molto espressione*), що відіграє роль вступу, кореспондує до барокових сонат Арканджелло Кореллі (1653-1713) оп. 5, де вступна частина підготовлювала слухача до образу другої, як правило монументальної фуги. Та, у порівнянні з корелівськими сонатами, Зноско-Боровський надав Прелюдії вагомішої функції. Вона не просто відкриває

¹ Крім повного видання сонати, окремо було опубліковано Інтермеццо і Фугу.

² Знаковими є подібність характеру і така ж тональність у Прелюдії та впершій частині скрипкової соло-сонати №1 Й. С. Баха- *Adagio*.

сонату, елементи її тематизму стають основою для фіналу, тим самим обрамлюючи весь цикл.

Глибоко-чуттєва, виразна мелодія повнозвучно і величаво розпочинає першу частину.



Рис.2.12. О.Зноско-Боровський. Соната №1. I ч. Фрагм. початкової теми.

Крайні розділи тричастинної форми базуються на основі лірико-пісенного тематизму. Цілком можливо, що тема створена на основі характерного інтонаційного джерела української народної пісні. Музикознавець Я. Горак висловив припущення, що тема першої частини може бути цитатою однієї з пісень зі збірника «Золоті ключі», редактором-упорядником якої був брат Левка Ревуцького – Дмитро. Ця думка доречна, враховуючи, що цитування народних пісень було характерне і для скрипкового концерту О. Зноско-Боровського.

Виразно прослідковуються в сонаті риси неофольклорного мислення, що проявляються в зверненні до народної музики з метою оновлення власної музичної мови. Так, тема II частини – *Фуги* – це вузькооб'ємна поспівка (в межах великої терції), що дуже нагадує веснянку.



Рис.2.13. О.Зноско-Боровський. Соната №1. II ч. Фр. теми фуги.

Основним принципом тематичного розвитку є варіантність, як іманентна риса українського фольклору.

Доречні штрихові позначення (акцентування сильної долі такту, крапки на окремих нотах), вигідно підкреслюють танцювальний характер теми, сприяють кращій артикуляції, та додають музиці рис вишуканої скерцозності.

Інтермедія представлена у вигляді елементів-“обігрувань” ступенів тонального тризвука. По відношенню до теми – грайливий характер інтермедії образно споріднений. Середній розділ фуги (розробковий), де тема проходить у сі-мінорі, а згодом і в паралельній тональності, характеризується помірним розвитком та деякими незначними змінами у самій темі (йдеться про неповний варіант та зміну інтонаційного закінчення теми). Такі зміни аргументуються варіантністю, коли наступний виклад теми є варіантом попередніх.

У процесі розробкового розділу тема фуги фактурно видозмінюється: композитором застосовано варіанти теми у вигляді “вплетення” її в інтервальну фактуру, а також проведення теми на фоні звучання довгої ноти. Останній прийом нагадує звучання інструменту, на зразок волинки, і викликає аналогії з №21 каприсом Н. Паганіні, де застосовано подібний прийом. Репризний розділ фуги представляє тематичні проведення в головній тональності.

Третя частина – Інтермеццо, написана в куплетній формі, де заспів та приспів повторюються чотири рази. В основі заспіву – внутрішньо-заглиблена тема-розповідь, що викликає чіткі образні асоціації.



Рис.2.14. О.Зноско-Боровський. Соната №1. III ч. Тема заспіву.

По-філософськи зосереджена мелодія на якусь мить переносить слухача в часи героїчної давнини, адже речитативне начало і розвиток тематичного полотна нагадує сюжетне розгортання історичної повісті.

Приспів, чотириразово повторюючись, пропонується кожного разу у новому видозміненому фактурному варіанті. Так, основне проведення представлене звучанням мелодії на фоні довгих нот (подібний прийом композитор використав у другій частині).

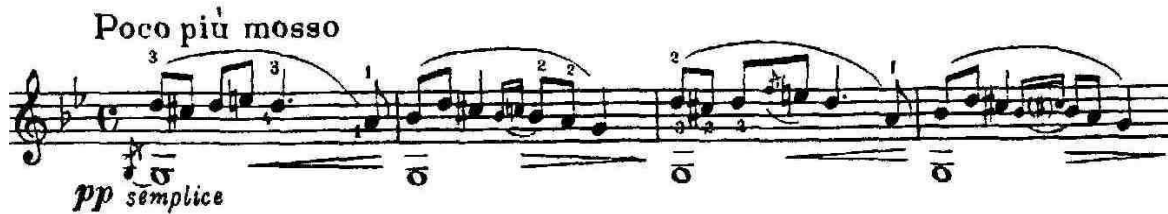


Рис.2.15. О.Зноско-Боровський. Соната №1. III ч. Тема приспіву.

Тональна сфера заспіву та приспіву перебуває у межах соль-мінору. Другий варіант приспіву – варіація на основний виклад; третій – запропонований у вигляді каденційного проведення, а останній – як завершальний варіант мелодії, скорочений наполовину, поступово затихаючи приводить до фіналу атасса.

Яскраво-національний колорит третьої частини підкреслений використанням, в якості мелодичної основи, гуцульського (думного) ладу. Також, в Інтермеццо застосовано елементи імпровізаційності для передання характеру народно-інструментальних награвань¹.

Несподівано «вривається» атасса жанрово-танцювальний *фінал*, в якому композитор звертається до жанру коломийки. Ладово-ритмічна основа фіналу вдало передає “стихійність” українського народного танцю. Коломийковий ритм, який дещо модифікується впродовж частини, а також чергування темпових позначень *risoluto* і *accelerando*, які то стримують, то відпускають темп руху, породжують картину чергування парного танцю коломийки та чоловічого – аркану.

Запропоновані композитором метро-ритмічні комбінації зумовлені іманентними особливостями ритміки карпатського фольклору, зокрема,

¹ Зазначимо, що існує окреме видання двох частин сонати, що має назву «Імпровізація і Фуга», де самою назвою композитор підкреслює імпровізаційність висловлювання у третій частині.

«зворотній пунктир» підкреслює стрімкий рух народного танцю. Тому, небезпідставним видається оформлення коломийкових ритмів рамками рондо, що по суті суголосне з самою природою танцю – рухом “по колу”.

Вплітання танцювальної теми в акордову фактуру надає музиці особливої чіткості та експресивності.



Рис.2.16. О.Зноско-Боровський. Соната №1. IV ч. Фр. теми фіналу.

Головним, з метою якісної інтерпретації, є підпорядкування технічних складностей – ритму, що у фіналі стає “точкою відліку” гри. Маємо на увазі, що виконання музичних текстів, з вираженим акцентом на народну танцювальну основу, повинне орієнтуватися на ритмічний малюнок, як на первинну характеристику інтерпретації. Так як, в процесі народного награвання на нетемперованому інструменті увага зосереджується перш за все на метро-ритмічних фігураціях, акцентах, а вже потім – на мелодичному фоні.

Повернення рефрену представлено в стрімкому темпі Presto на октаву нижче в порівнянні з початковим, після якої слідує проведення коломийкової теми зі зворотнім пунктиром Poco sostenuto. Тема епізоду (C) – дещо іншого характеру – вона рішуча і витримана, а вдалі штрихові рекомендації, позначені в нотах, сприяють виконанню з т. зв. «відтяжкою». Це допомагає у відтворенні ритмів народного танцю.

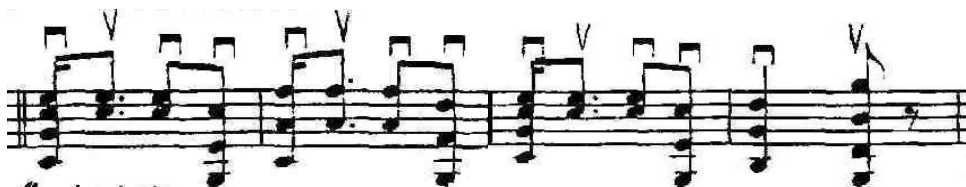


Рис.2.17. О.Зноско-Боровський. Соната №1. IV ч. Фр. теми епізоду (C).

Повторне проведення цієї теми автор пропонує штрихом *pizzicato*, що також урізноманітнює тип викладу. Тема наступного епізоду, як і всі теми фінального рондо, побудована на видозміненій ритмоструктурі коломийки. Тема епізоду *Piu mosso* (D) інтонаційно близька до теми епізоду B. Цікаво, що у фінальному проведенні теми першого епізоду (*Allegro*) композитор порушує її квадратну структуру і обмежується лише шеститактним викладом, таким чином, вона ніби «наступає на п'яти» рефрену. Останній епізод *Presto* збирає матеріал всіх попередніх, урочисто завершуючи сонату.

Отже, провівши дослідження скрипкової соло-сонати №1 О. Зноско-Боровського, підведемо підсумки:

1. Як виявилось, у сонаті для скрипки соло №1 прослідковується орієнтація автора на взірці минулого і бажання модернізувати їх. *Необарокові тенденції* в трактуванні жанру вбачаються: а). в опорі на тип барокової соло-сонати *da chiesa*; б). у поєднанні частин сонати за принципом контрасту, подібно як у барокових; в). у зверненні до типово барокових малих форм прелюдії та фуґи; г). у схожості художньо-образного змісту частин та тонального плану зі сонатою №1 Й. С. Баха.

2. Також, соната не може вважатися твором виключно необароковим, оскільки в ній присутня виразна опора на фольклор. Так, *неофольклорні риси* проявились: а). у використанні за основу тематизму в другій частині – Фузі – вузькооб'ємної поспівки-веснянки, та розвитку тематизму з допомогою варіантності, як типової риси українського фольклору; б). у зверненні до народних ладів (гуцульський лад (дорійський з підвищеним IV ст.) взято за мелодичну основу в третій (Інтермеццо) та четвертій частинах; в). komponування Інтермеццо в куплетній формі (як структурній одиниці народно-пісенної творчості); г). використання елементів імпровізаційності з метою відтворення природи народних награвань; д). коломийкові ритми (у фіналі) – як іманентна риса національного фольклору.

3. Композитор демонструє спробу *поєднання народної пісні з бароковими формами*. І незважаючи на те, що в українській музиці вже були такі спроби (в творчості М. Лисенка, Н. Нижанківського, В. Барвінського, М. Колесси, А. Кос-Анатольського), та в межах жанру сонати для скрипки соло це фіксується вперше.

4. *На рівні форми* бачимо звернення композитором до класичних форм: проста 3-ч. форма (I ч.) та форма рондо (у фіналі). У цьому вбачаємо неокласичні риси, при цьому, форма рондо у фіналі підкоряється «законам жанру» коломийки - танцю «по колу».

З огляду на вищезазначені характеристики, перша соната О. Зноско-Боровського представлена як окрема версія прочитання жанру, «необароково-неофольклорного» типу.

2.2.2 Неоромантичні акценти рецепції скрипкової соло-сонати у творчості Миколи Дремлюги, Олександра Зноско-Боровського, Віталія Кирейка.

Площина мистецьких тенденцій післявоєнного періоду віддзеркалилась у творчості *Миколи Дремлюги* (1917-1998), композиторський стиль якого поєднав риси соцреалізму та неоромантизму. Так, *Соната для скрипки соло g-moll* вигідно відтіняє окремі вектори музичної мови композитора, що співзвучні з неоромантичним каноном¹.

Музична спадщина М. Дремлюги різнопланова: це жанри вокально-хорової (близько 60 романсів, багато сольних і хорових пісень, два цикли пісень для дітей, понад 80 обробок народних пісень- українських, російських, польських тощо, кантати і цикл «Пори року»), концертно-симфонічної (симфонічний цикл «Батьківщина», сім симфонічних поем, дві симфонічні сюїти, концерт для фортепіано з оркестром), та камерно-інструментальної

¹ Як вважає Т. Дубровний [45, с. 26], «український музичний постмодернізм втілено низкою мовностильових канонів, ... завдяки яким він ідентифікував свою національну самобутність у контексті західної культури. Серед інших, *неоромантичний канон* – це українська музика 50-х років – музичний академізм».

музики. Серед камерно-інструментальних творів Дремлюги основне місце займають твори для фортепіано, адже з цим інструментом пов'язаний довгий період становлення творчої особистості композитора – від перших спроб у дитячі роки і до навчання в аспірантурі. Творів для інших інструментів небагато, серед них соната і рапсодія для скрипки і фортепіано, поема для віолончелі (на основі романсу «Вишиває і співає»), пізніше – кілька творів для бандури та соната для скрипки соло.

В об'ємному переліку музикознавчої літератури висвітлено факти з життєвої та творчої біографії композитора та здійснено аналіз його творів. В контексті даного дослідження акцентуємо нашу увагу на Сонаті для скрипки соло g-moll, що ще не була досліджена музикознавцями.

Огляд літератури, щодо музичної спадщини композитора показує, що соло-соната навіть не розглядається як окремий зразок жанру, а в списку творів лише зарахована до групи композицій «для інших інструментів». Тому, відсутність теоретичного та виконавського аналізів соло-сонати зобов'язує заповнити цю прогалину в контексті дослідження національного взірця жанру.

Дослідники композиторського стилю М. Дремлюги наголошують на двох основних аспектах: перший – це «оптимістичне мислення» більшості його творів, що виходить на перший план навіть в процесі симбіозу з романтичною чутливістю та драматизмом; другим атрибутом, типовим для музичної мови Дремлюги, є національний колорит [89].

Зазначимо, М. Дремлюга (як і О. Зноско-Боровський), був вихованцем Л. Ревуцького, тому, безумовно, що постромантична спрямованість творчих поглядів вчителя вплинула на формування молодого композитора.

Соната для скрипки соло g-moll представлена в тричастинному циклі з використанням типово класичних форм: I ч. – Allegro (в сонатній формі), II ч. – Andante moderato (у складній тричастинній формі) і Allegro (у формі рондо).

Схематичне чергування двох різнорідних елементів головної партії створює образ стрімкого галоу, щораз підкреслюючи «схематичність» акордом на сильній долі такту:



Рис.2.18. М. Дремлюга. Соната. I ч. Фрагмент головної партії.

В межах головної партії триває «діалог» між основною та паралельною тональностями, який завершується «перемогою» оптимістичного мажору в основі зв'язуючої партії. Перемінність її тонального плану втілюється у висхідному “параді” тональностей по терціях, а саме В – d – F. Ніби продовжуючи задану лінію терцового співвідношення тональностей, композитор пропонує матеріал побічної партії в тональності A-dur, таким чином, не дотримуючись класичних канонів сонатної форми (де побічна у експозиції мала б звучати в домінантовій тональності).

У процесі розвитку зв'язуючої партії, як засіб збагачення тематичного розвитку, композитором застосовано поліфонічні елементи. Так, після першого проведення теми в одноголосному викладі, вдруге вона доповнена гармонічними підголосками-«вкрапленнями», а третій раз звучить в нижньому голосі.

Лірично-пісенна сфера народної музики, втілена у побічній партії контрастує з попереднім матеріалом. Ладовість побічної є легко впізнаваною, так як це поширений у фольклорі гуцульський (думний) лад (мінорний з підв. IV ст.). Тональності, на основі яких проводиться тема, розташовані у терцовому співвідношенні (a – fis – A – a).

Зазначимо, що тема побічної партії інтонаційно дуже близька до теми “Шумки” із циклу “Думка-Шумка” для скрипки і фортепіано Миколи Лисенка, яка має дещо іншу ритмічну основу. Увиразнюється ця схожість у фіналі, де тема побічної партії, ставши основою рефрену, набуває жанрово-танцювальних рис.

Характерним для всієї побічної партії є закінчення кожної фрази октавою (що типово для народної пісенності). Крім цього, помітно розріджують та спрощують музичну тканину інтервальні ходи квінтами.

Тісний зв'язок творчості М. Дремлюги з народною творчістю обумовлений як вихованням в атмосфері народної пісні, так і «наполегливим вивченням фольклору, бажанням глибше проникнути в специфіку народної музики» самого композитора [94, с. 74]. Тому мелодика сонати близька до ладо-інтонаційних елементів українського фольклору.

Розробка (F-dur) у першій частині досить масштабна, вона проходить на основі інтонаційно-ритмічного матеріалу головної та зв'язуючої партій. Стрімкий рух розробки підкреслений короткотривалими модуляційними міграціями, що охоплюють F – C – a – e – a, подрібненням тривалостей шляхом дублювання теми (дубль-штрих). Приходу репризи передують інтонаційно-мінливий епізод в розмірі 5 четвертних, ударні долі якого припадають на першу і п'яту долю такту. Наголоси сприяють відтворенню жанрової характерності стрімкого кругового танцю з притуптуваннями, чи ударами в бубон.

Реприза об'єднує матеріал всіх партій, при цьому побічна тема проходить в однойменному мажорі. Зберігаючи підвищеною IV ступінь ладу (від гуцульського), та змінивши розмір на 5 четвертних, композитор пропонує оновлений варіант тематичного матеріалу, що у безпівтоновому викладі набуває прозорого, розпливчатого звучання. Кода на основі матеріалу головної партії драматизована з допомогою дублюванню нот і завершує першу частину проведенням стрімкого визхідного пасажу.

Друга частина (Andante moderato, d-dur) репрезентує слухачеві абсолютно іншу, контрастну у порівнянні з першою частиною, образну драматургію. Інтонаційно-тематичний фон викликає історичні асоціації, що переносять слухача в давні часи, розпочинає частину виразно-пісенний, піднесений вислів-тема.



Рис.2.19. М. Дремлюга. Соната. II ч. Фрагмент початкової теми.

Неначе образ сліпого кобзаря, який, співаючи думу, поступово, слово за словом розповідає про стародення. Розповідний характер цієї теми поширюється на всю частину, яка написана у складній тричастинній формі. Сама схема частини: a-b-a-B-a-b, де B – середній розділ, а третій розділ – незакінчений. Характер крайніх розділів споріднений з кобзарськими думами: неспішність оповіді, акцентування на кульмінаційних моментах, наче наголошення на важливих моментах історії, яку потрібно пам'ятати – всі ці деталі надають висловленню значущості. Ці ознаки неспроста проявляються в сонаті, адже композитор плідно працював в галузі бандурної музики. Цінним внеском у розвиток української музики є концертний репертуар для цього інструмента, де особливе значення має звернення до фуґи, сюїти, сонати, прелюдії. Безперечно, майстерне втілення інтонацій дум у скрипковій сонаті завдячує власне вмінню автора відтворити думний відтінок на інструменті, який має лише чотири струни. У другій частині вбачаються паралелі між скрипкою та бандурою, де композитором використано прийоми гри, типові для цих двох інструментів. Так, наприклад, в епізоді *Piu mosso* звучить фрагмент «арпеджіато», що є популярним різновидом фактурного викладу на бандурі.

У порівнянні з крайніми розділами піднесеного характеру – середній репрезентує площину схвильовано-стрімкого сі-мінору. Тематизм, подібно до головної партії першої частини утворюють два елементи. Але, в даному випадку тема напруженіша, більш драматична, розробковий епізод втілює «ефект хвилі» завдяки хроматичній секвенції на основі моторних

шістнадцяток. Проведення початкового тематичного матеріалу в третьому розділі представлено без особливих змін, лише гармонічно збагачене.

Фінал сонати – яскраво-жанровий, він втілює образ народного гуляння, святкової фейєрії. Написаний у формі рондо¹, він природньо передає настрій танцю – стихійного, нестримного. У побудові рефрену використано елементи інтонаційного-ритмічного матеріалу побічної партії першої частини, де мелодичною основою є гуцульський лад. Та, на відміну від лірично-наспівного забарвлення останньої, образна сфера рефрену у фіналі – жанрово-танцювальна.



Рис.2.20. М.Дремлюга. Соната. III ч. Фрагмент теми рондо.

Як вже зазначалось, знаковою є інтонаційна схожість рефрену з темою “Шумки” з циклу М. Лисенка-К. Стеценка “Думка-Шумка”.

Кожне нове проведення рефрену демонструє фактурні зміни – він ніби «обростає» інтервалами, флажолетами, форшлагами, що водночас збагачує гармонічну наповненість музики. З точки зору інтерпретаційних деталей, ефектним є використання подвійних флажолетів та *pizzicato* лівої руки. Розробка (В) досить масштабна, побудована на основі поєднання епізодів лірично-пісенного характеру та рефрену. Також, з метою збагачення звучання композитором застосовано гармонічні фігурації, подібно до зв'язуючої партії першої частини. Реприза, як урочисто-піднесений підсумок фіналу та сонати в цілому, представлена трьома проведеннями рефрену. Проблема виконавського аналізу українських соло-сонат гостро постає у зв'язку з відсутністю у музикознавчій літературі їх аналізу, як теоретичного, так і виконавського спрямування. Крім цього, невиконуваність цих творів була

¹ Структура фіналу виглядає наступним чином: R (a) – b – a – B (розробка) – A (R) – C – a (R) – b – a.

пов'язана на початку ХХ століття з браком професійних концертуючих скрипалів, практика яких була неактуальною у воєнні роки. Згодом, у повоєнний період, спостерігається активне відновлення скрипкового виконавства. Зокрема, успіхом увінчалася творчість видатних скрипалів Ольги Пархоменко¹, Олексія Горохова², Юрія Криха³, Олександри Деркач⁴, пізніше Лідії Шутко, Олега Криси, Богодара Которовича та ін.

Тривалий шлях від написання твору композитором до відтворення його на концертній естраді охоплює безліч почергових “точок”, серед яких важливе місце займає як теоретичний аналіз твору, так і визначення найбільш наближеної до авторського задуму інтерпретаторської моделі самим виконавцем. З огляду на це, важливим є власне виконавський аналіз українських соло-сонат.

Принцип “виконавського аналізу”, застосований в даній роботі, розглядається як складова частина діяльності виконавця у процесі художньої інтерпретації та популяризації сучасних творів і викликаний проблемами самої музично-виконавської практики – від моменту ознайомлення з новим матеріалом до озвучення його перед слухацькою аудиторією.

Методологічним підґрунтям у цьому ракурсі музикознавчої розвідки стали праці деяких сучасних дослідників (зокрема П. М. Муляр [97], Д. В. Вечер [19]), присвячені теорії і практиці виконавського аналізу як одного з різновидів вивчення музичного твору, а також категорії стилю музичного твору та виконавської інтерпретації.

¹ Ольга Пархоменко (1928-2011) – рад. і укр. скрипалька, учениця Д. Ойстраха, професор КНМА ім. П. Чайковського; лауреат конкурсів Г. Венявського (м.Познань, 1952), М. Лонг і Ж. Тібо (Париж, 1955), ім. В. А. Моцарта (м.Париж, 1956).

² Олексій Горохов (1927-1999) – рос.-укр. скрипаль, учень Л. Цейтліна і А. Ямпольського, професор кафедри КНМА ім. П. Чайковського; лауреат конкурсів ім. Й. С. Баха (м.Ляйпціг, 1950), імені королеви Єлизавети (м.Брюссель, 1951). Йому присвячено ряд творів українських композиторів, зокрема, А. Штогаренка, В. Кирейка, М. Дремлюги, та ін.

³ Юрій Крих – видатний укр. скрипаль, вчився в Ж. Тібо у Парижі.

⁴ Олександра Деркач (1924-2004) – видатна укр. скрипалька, професор ЛНМА ім. М. Лисенка.

Зокрема, редакція сонати для скрипки соло М. Дремлюги здійснена видатним скрипалем-віртуозом – О. Гороховим¹, і, хоча не знайдено запису його інтерпретаційної версії, ми припускаємо, що він не лише виконував цей твір, а й став об'єктом присвяти.

Однією з найвиразніших характеристик сонати є національний колорит, про що детально зазначено в теоретичному аналізі твору. Тому, подолання технічних труднощів в сонаті нерозривно пов'язане з відчуттям національних мелодико-ритмічних особливостей музики. Так, помітна спрощеність гармонічної мови і доволі нормативний розвиток тематизму у першій частині не повинні стати на перешкоді майстерному відтворенню музичного матеріалу. Тому, абстрагуючись від деталей, на перший план слід вивести загальну контрастність між головною та побічною партіями, як втілення внутрішнього конфлікту. З огляду на драматургію першої частини, головна партія і весь її розробковий матеріал, виконує функцію драматичної зав'язки, і повинна озвучуватись інтерпретатором наче драматична хвиля. Під час гри слід стежити за суцільною лінією тематичного викладу, уникати можливого поділу на двотактні фрагменти.

Окрім цього, в творі є такі деталі, якими неможна знехтувати, а навпаки – вони сприятимуть кращій інтерпретації. Зокрема, в зв'язуючій партії проявляються риси пісенності, що стануть основою побічної партії. Тому, виконуючи зв'язуючу, важливо контролювати плинність горизонталі, доповнену гармонічними фігураціями.

Складові елементи музичного твору повинні допомагати виконавцю розвивати образне мислення, відразу створюючи «нарис» майбутньої інтерпретаторської моделі. Подібно до того, як “композитор повинен уявляти у своїй свідомості чітку картину майбутнього твору раніше, ніж він напише хоч одну ноту” [цит. за 42, с. 70], так і виконавець, після одного-двох ознайомлень з нотним текстом повинен осмислити, про що ця музика, який

¹ О. Горохов був редактором сонати для скрипки соло М. Дремлюги та другої і третьої соло-сонат О. Зноско-Боровського.

зміст в неї закладений композитором, і якими засобами можна його відтворити. Безумовно, процес вивчення твору тривалий, а вдосконалення технічних і виразових моментів допомагає наближенню до якісного і вдалого інтерпретаторського варіанту. Так, цитуючи Г. І. Павлія, “неможливо виконувати твір, не маючи в уяві визначеного образу”. Ба більше, коли виконавець чітко уявляє, відчуває “про що” музика, то це служить дороговказом впродовж усього процесу опанування твором і неабияк допомагає у підборі потрібних засобів і прийомів гри.

Переплітання героїчного і ліричного у сонаті перекликається з діалогом «чоловічого і жіночого» начал, які лише у контрастній відмінності між собою створюють гармонію цілого. Отож, і виконання тем героїчного характеру вимагає стриманості, строгості у відтворенні ритмічних малюнків, застосування гострих, маркованих штрихів, тоді як теми ліричного, наспівного характеру, презентовані у першій частині лише в нюансі *P*, повинні зазвучати вишукано-рафінованим, дещо інтимним звуком.

Лірико-епічний характер другої частини контрастує з крайніми частинами. Складна тричастинна форма *Andante moderato* зумовлює конфлікт образів всередині частини – лірично-наспівних у крайніх розділах з драматично-інтенсивними в середньому. Доречним у виконанні широко-наспівних тем другої частини буде застосування прийому *portato*, який би уваразнив звучання та підкреслив значущість висловлювання.

Бурхлива стихія фіналу підсумовує тричастинний цикл. Недарма композитор обрав саме рондальну форму для третьої частини, адже систематичне повторення рефрену сприяє відчуттю безперервного перебування в “колі” танцю, постійно з новою силою оновлюватись і спалахувати. Жанрово-танцювальна основа рефрену підкреслена акцентуванням слабих долей, що надає тематизму особливої чіткості та виділяє домінуючу функцію ритму. Тому, найважливішим у виконанні фіналу

є «відчуття ритму»¹ - чи не найважливіша якість музиканта-виконавця. Зокрема, рефрен слід виконувати з огляду на підпорядкування технічних незручностей ритмічній формулі.

Подібно до попередніх частин, у фіналі також присутній контраст образних сфер між крайніми та середнім розділами. Лірично-наспівний характер тем середнього розділу фіналу дещо трансформується в процесі розробки, набуваючи внутрішньо-експресивного вияву. В цілому, соната представлена як художньо-завершена композиція з чітко-вираженою функцією кожної з частин, де з точки зору драматургії перша частина виконує функцію зав'язки з масштабною та розгорнутою лінією розвитку, друга – лірико-епічна розповідь з драматично-експресивним осердям, та урочистий, жанрово-танцювальний фінал.

Таким чином, неоромантичне спрямування композиторського стилю у соло-сонаті для скрипки М. Дремлюги, проявляється у ряді ознак:

- 1). тематизм сонати викликає алюзії до романтичних цитат широко-наспівного (I ч.), глибоко-змістовного (II ч.) характеру;
- 2). звернення до типово-класичних форм (сонатне allegro, рондо);
- 3). спостерігається переважання емоційно-виразного над інтелектуальним;
- 3). властива сонаті «широта» висловлювання (звідси - масштаби частин);
- 4). у сонаті здійснюється актуалізація фольклору: застосування типових для української мелодики інтонацій, метроритмічних та ладогармонічних особливостей (гуцульський лад в основі П.П. I ч. та рефрену у фіналі; танцювальні ритми в рамках форми рондо у фіналі); вираження національного образу через скрипкову кантилену та елементи бандурного награвання.

Друга соната (a-moll) О. Зноско-Боровського, яку ми відносимо до ряду неоромантичних вірців жанру, репрезентує абсолютно інший стиль

¹ Поняття, яке часто використовує у педагогічній практиці проф. Г. І. Павлій. Йдеться про вміння контролювати ритм внутрішнім слухом, волею. Дуже часто трапляються такі ритмічні малюнки, виконання яких у стриманому темпі з вольовим «відчуттям ритму» цінується вище, ніж дещо хаотична гра в швидкому темпі.

музичного мислення, у порівнянні з першою (необароковою) сонатою композитора.

Відразу зазначимо про редакційні аспекти сонати, що неабияк вплинули на її форму. На даний момент, існує два видання сонати під редакцією О. Горохова: перше¹ (1965 р.) – повне, рукопис, та друге² (1976 р.) – скорочене, надруковане. У другому виданні відсутні акордовий перехід-зв'язка перед варіацією на головну тему (який знаходиться на с. 6 в рукописі), натомість запропоновано продовження тематичного матеріалу, що, на нашу думку, є більш вдалим. Також, вилучено з сонати масштабний епізод – варіацію на головну тему (с. 8-9 в рукописі). В цілому, оновлений варіант сонати має стрункішу форму та більш лаконічне висловлювання.

В контексті загальноєвропейської еволюції жанру подібний тип сонати зустрічається у творчості бельгійського композитора Ежена Ізаї, де Соната №3 – «Балада» представлена у вигляді “моноциклу-поєми з рисами балади”. Друга соната О. Зноско-Боровського скомпонована як одностайний цикл, в основі якого – мішана форма, що поєднує сонатність і варіаційність. Алюзії до соло-сонати №3 Е. Ізаї вбачаються у містично-вируючому просторі сонати, де образи-маски, завдяки варіаційності, набувають щоразу іншого прояву. На відміну від “монологу” героя в сонаті Ізаї, в даній композиції О. Зноско-Боровського наявний “діалог дійових осіб” – внутрішньо-заглибленої головної та стрімкої, драматично-рішучої побічної партій.

У вступному викладі головної теми композитором застосовано поліфонічний тип письма, що сприяє насиченому, збагаченому звучанню. Характер головної партії внутрішньо-стриманий, поемний, тема відзначається глибоко-виразною наспівністю, що в процесі розробки набуває експресивного

¹ О. Зноско-Боровський. Друга соната для скрипки соло, ля-мінор. Копія рукопису. Редакція О. Горохова. – «Мистецтво», 1965. – 9 с.

² Зноско-Боровський О. Поема (Сон.№2) для скрипки соло, а-moll // Твори українських радянських композиторів для скрипки соло. (Репертуар для музичних училищ та консерваторій). [Упор. та ред. О. М. Горохова]. – Київ: Музична Україна, 1976. – С. 18-21.

виразу. Зазначимо, що назва іншого видання другої сонати – “Поема” – вдало підкреслює характер твору.

Характер та інтонаційне джерело головної партії викликає алюзії до початкової теми скрипкового концерту О. Глазунова, де вже з перших звуків відкривається простір глибоко-виразної, типово-слов'янської «безмежної» мелодії з внутрішньо-концентрованим звучанням.

Варіації на головну партію здійснені за допомогою дімініції з застосуванням переважно гомофонного типу викладу.



Рис.2.21. О. Зноско-Боровський. Соната №2. Фр. варіації на тему. 15-16т.

На відміну від наспівної природи початкової теми, ритмічна структура побічної партії сприяє створенню образу стрімкого руху, нестримність якого підкреслює *accelerando*. Різке звучання септім в епізоді *Piu mosso* підкреслює контраст між головною та побічною партіями, як між двома протилежними сферами образів. Два взаємодоповнюючі елементи побічної формують т. зв. «драматичну хвилю», на вершині якої переможно звучить головна тема.

У другому циклі варіацій на головну партію композитором застосовано секвенційний тип викладу, де в густих хроматизмах добре прослухуються елементи теми.



Рис.2.22. О.Зноско-Боровський. Соната №2. Фр. з циклу варіацій.

Зумовлене в даному епізоді емоційне напруження підкреслене композитором (за версією рукопису) з допомогою «режуючих» акордів, що

ніби розділяють сонату навпіл. У новішому виданні сонати під програмною назвою “Поема” здійснено купюру, яка випускає передостанній епізод – варіацію на головну партію, переходячи відразу на заключний епізод.

В заключному розділі сонати, що об’єднує матеріал обох партій, відчувається домінування містично-бурхливої головної. У варіації на головну партію композитор поліфонізує тему, доповнює її звучання гармонічними фігураціями, тощо.¹

В контексті розвитку української скрипкової соло-сонати даний приклад є новаторським в плані художнього висловлення. Важливо виявити риси, пов’язані з самобутністю твору, його художньо-образним змістом. Зокрема, характеру сонати (що розшифровується її назвою “Поема”) притаманні ознаки розповідності, монологу. Поемність (що втілена в сонаті у конфліктності образів, що сприяє підвищенню емоційної напруги і надає музиці своєрідного драматизму, який наростає від початку до кінця), віртуозна експресія скрипкової партії апелюють до стилю раннього романтизму.

Логіка концепції полягає у визначенні кульмінаційних вершин, що зумовлено певним поділом на розділи. Але, все ж таки, розглядаючи драматургійний план, найвищою точкою драматично-сміслової напруги у сонаті є завершальний, кульмінаційний епізод на основі обох тем, чим варто керуватись орієнтиром під час створення власної інтерпретаційного моделі.

З точки зору технічно-виразових трудностей, слід звернути увагу на елементи прихованого багатоголосся. Складність у виконанні цих прийомів пов’язана зі специфікою скрипки як гомофонного інструмента. Кожен з голосів вимагає якісного визвучування, постійного контролю за лінією, адже лінійне мислення є основою будь-якого поліфонічного викладу.

Якісно покращить процес вивчення сонати правильно підібрана аплікатура. У рукописі та надрукованому варіанті вказана аплікатура, зазначена редактором сонати – О.Гороховим. Серед інших, в його

¹ Зазначимо, що варіація на головну тему в заключному розділі відсутня у виданні сонати 1976 року.

рекомендаціях часто пропонуване використання пів-позиції з метою мінімалізації кількості переходів і зайвих стрибків зі струни на струну. Крім цього, є й інші деталі, які потребують уваги скрипаля-виконавця. Це – швидкі, незручні пасажі дрібними тривалостями, послідовності подвійних нот, в яких потрібно визвучувати елементи теми, різноманітні фігуративні варіанти теми (типовим для сонати є розміщення окремих нот теми в сусідніх октавах), що вимагають контролю за мелодичною лінією, її нерозривністю, координацією правої руки при переміщенні на різні струни.

Вдале виконання перелічених елементів твору – це лише окрема деталь майстерної інтерпретації. Адже композитор пропонує зрілому музиканту не просто виконати всі позначення, а й пережити цей твір по-своєму, внести в нього власні виконавські барви, нові художні образи. Тому, варто замислитись також і над втіленням образів, зашифрованих у сонаті. Так, наприклад, головна партія, зовні стримана, у процесі розробки досягає неабиякого драматичного напруження. Відповідно, багатим повинен бути і арсенал виразових засобів: спочатку слід обрати глибоко-виразний, оксамитовий звук (на початку сонати), який згодом наповниться романтизованою натхненністю. Власне, одним із найважливіших виразових засобів втілення художнього образу є звук, звуковий тембр і безліч його відтінків. Для кожного типу мелодії його слід обирати індивідуально.

Інтерпретаційний план другої сонати залежить і від вдало обраного темпу, який змінюється впродовж твору. Темпові позначення в сонаті ніби “прив’язані” до кожної з тем і незмінні протягом всього матеріалу. Отже, вони виконують і смислову функцію: акцентують увагу на стрімкості, цілеспрямованості музичної лінії в швидких епізодах, і навпаки, наголошують на значущості, ствердності образу в епізодах протилежного плану.

Таким чином, у порівнянні з сонатою №1, де прочитання жанру здійснюється як орієнтація на класичну традицію (соло-сонати Й. С. Баха) з залученням фольклорних джерел, соната №2 (a-moll) О. Зноско-Боровського демонструє зовсім інший погляд на сольний жанр. Спостерігається звернення

до західноєвропейських традицій, що проявилось у поємності викладу. Зокрема, деякі аспекти свідчать про спільні координати даної композиції з Сонатою №3 Ежена Ізаї. На відміну від пісенно-танцювального тематизму, дещо спрощеної музичної тканини у Сонаті №1, основною характеристичною ознакою другої сонати є віртуозна експресія скрипкової партії, що наділяє сонату рисами концертності.

Соната №3 композитора не вносить особливих новацій в розвиток жанру. Тому ми не зупинялися на її детальному розгляді. Зазначимо лише, що, подібно до другої, третя соната – неоромантична, поємного плану, де типово-романтичні ознаки тематизму вступають в діалог з оновленою гармонічною мовою композитора.

Серед неоромантичних взірців жанру української скрипкової соло-сонати знакове місце посідають твори *Віталія Кирейка*. В контексті стилю композитора *Дві соло-сонати* (G-dur¹ та a-moll²) репрезентують жанр з опорою на національні традиції, а також підтверджують моностильову спрямованість композиторських пошуків, так як впродовж усього творчого життя Кирейко залишався митцем романтичного світобачення. Типова для його музичної мови національна «впізнаваність», багатство народнопісенного мелодизму, зв'язок з українською народною образністю є тими ознаками, що характеризують як в цілому стиль композитора, так і проявляються, зокрема, в сонатах для скрипки соло.

Як зазначав композитор, народна пісня була джерелом і рушійною силою для створення багатьох його творів, а їх налічується близько двісті сімдесят опусів. Звернення до фольклорних першоджерел, їх переосмислення та узагальнення вплинуло на становлення власного стилю, що продовжував традиції корифеїв української музики М. Лисенка, К. Стеценка,

¹ Кирейко В. Соната №1 для скрипки соло, G-dur // Твори українських радянських композиторів для скрипки соло. (Репертуар для музичних училищ та консерваторій). [Упор. та ред. О. М. Горохова]. – Київ: Музична Україна, 1976. – С. 27-34.

² Кирейко В. Соната №2 для скрипки соло a-moll // Твори українських радянських композиторів для скрипки соло. (Репертуар для музичних училищ та консерваторій). [Упор. та ред. О. М. Горохова]. – Київ: Музична Україна, 1976. – С. 34-42.

В. Барвінського, С. Людкевича, Б. Лятошинського, та вчителя композитора – Л. Ревуцького.

Перша соната – g-moll – тричастинна. Вже самі назви частин вказують на зміст та форму кожної з них: Дума, Інтермеццо та Рондо. Сонатна форма першої частини (g-moll) не містить розробки. Розпочинається чотиритактним імпровізаційно-розспівним вступом (Lento), де перемінність метру підкреслює речитативне начало думного вислову. Основою мелодизму першої частини є думний (гуцульський) лад, що застосований вже у мелодичному звороті першого такту. Головна партія (Andante) – лірично-розповідного характеру, в процесі розробкового матеріалу збагачується фіоритурами з думного награвання, що надають їй рис імпровізаційності.

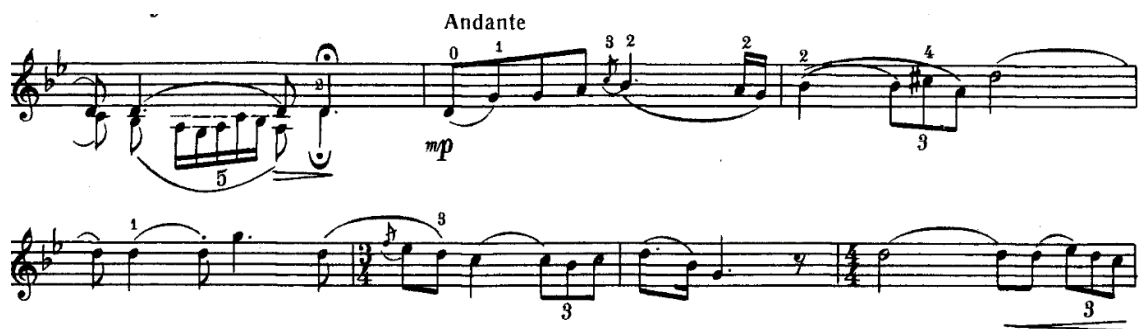


Рис.2.23. В.Кирейко. Соната №1. I ч. Фрагмент головної партії. 5-10 т.

Побічна партія (Moderato assai), написана у Ре бемоль мажорі, контрастує з попереднім матеріалом як за характером, так і за типом викладу. Ефекту помпезності початковому викладу побічної теми додає акордова фактура. При цьому, основою тематизму, як і в головній партії, є народно-пісенні інтонації. У подальшому спостерігається розрідження музичного полотна, акорди наче «розчиняються», залишивши лише хроматичні фігурації інтервалів, як гармонічне доповнення до теми у верхньому регістрі.

В контексті цілого, відсутність середнього розділу розділяє першу частину на два розділи, останній з яких більш драматичний та емоційно-виразний. В рамках головної партії репризи відбувається динамізація та зростання емоційного напруження, введення стрімких віртуозних пасажів. Як

бачимо, використання художньо-виразових засобів підпорядковується образному змісту музичного матеріалу. Виклад побічної партії у репризі демонструє спад емоційної напруги; навіть звучання теми у нижчому регістрі має дещо матовий відтінок. Завершальному проведенню теми вступу передують декламаційний епізод-зв'язка, що нагадує думну речитацію. Тема вступу, яка вкінці першої частини звучить від першого ступеня (на відміну від початкового викладу - від квінти), виконує функцію обрамлення і утверджує головну тональність. Програмні назви кожної з частин розшифровують їх зміст. Так, жанр думи передбачає певний настроєвий напрям. Це, найчастіше, історична тематика, а звідси і поважність, неспішність викладу матеріалу, розгортання сюжету. В першій частині сонати роль сюжетної зав'язки виконує тема вступу. Головна партія - «інформаційне зерно», її інтонаційні елементи наближені до думної речитації, а також втілюють імпровізаційність народно-пісенного жанру думи. Побічна партія характеризується більш піднесеним емоційним тонутом, вона мажорна, оптимістична, хоча сфера мажору триває недовго — чотири такти; модуляція в мі бемоль мінор вносить елемент схвильованості, навіть певного розчарування. Відтворення типової для першої частини неоромантичної перемінності настроєвих площин потребує від виконавця майстерного володіння інструментом, щоб не лише подолати проблеми технічного плану, а й одночасно зрозуміти і втілити духовно-естетичну функцію музики.

Інтермеццо (II ч., e-moll) — скомпоноване з рисами концентричної форми, де теми чергуються між собою за схемою: a b a c d b c a. Танцювальний характер Інтермеццо у площині гармонічного мінору набуває рис драматизму і неабиякого емоційного напруження. В цьому плані “гостроти” додають модуляції, хроматичні послідовності інтервалів-підголосків, стрімкі технічно-віртуозні кульмінаційні “підйоми”.

Зазначимо, що композитор пропонує виконувати другу частину *con sordino*, таким чином підкреслюючи її “проміжну” роль. З іншого боку, в цьому вбачається глибший, навіть філософський зміст. Виконання *con sordino*

епізодів драматично-експресивного плану асоціюється з “неспроможністю висловитись”, коли звук не може в повній мірі зазвучати і донести всю змістовність висловлювання. Натомість, звучання лірично-наспівних фрагментів, завдяки такому художньо-виразовому прийому, набувають бархатного, дещо інтимного відтінку.

Початкова тема (а) внутрішньоконтрасна, на основі двох різнохарактерних елементів – питання і відповіді, де другий елемент – тематично-споріднений варіант першого. Щоб якнайкраще відтворити характерні особливості кожної з тем Інтермеццо слід точно виконувати позначення, запропоновані автором. Так, наприклад, оригінальні штрихові рішення підкреслюють танцювальність першого елемента, що контрастує з другим, протяжно-наспівним.

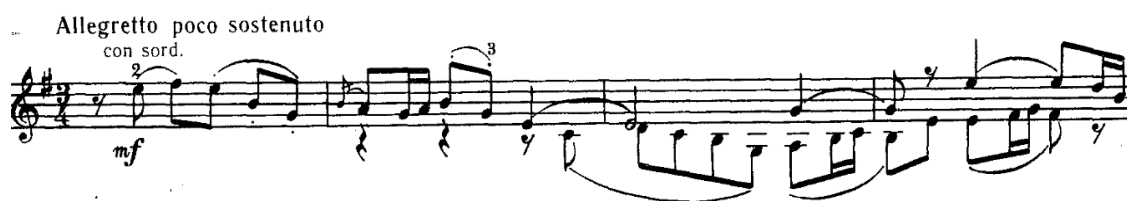


Рис.2.24. В.Кирейко. Соната №1. II ч. Фрагмент початкової теми.

Стрімка висхідна тема с на *ff* переходить у центральну тему d, що каденційно розростається і представляє зворотній порядок тем. Кульмінацією другої частини є проведення теми с. На початку в інтервальній фактурі прослуховуються елементи початкової теми (а), а далі відбувається розвиток самої теми, для підкреслення виразності якої композитор застосував зміну регістрів, штрих *detashe* (на відміну від вишуканого *spiccato* на початку частини). Особливої гостроти додає раптове закінчення бурхливих шістнадцятих і, після короткої паузи вступ початкової теми. В цьому епізоді застосовано, подібно як у першій частині, фіоритури з думного награвання, що в даному випадку звучать на основі вузькооб'ємного тематизму. Завершальне проведення початкової теми Інтермеццо вдало відтіняється на фоні спаду

експресивного напруження і ніби розчиняється у вкрапленнях нот прийомом *pizzicato* у лівій руці.

Танцювально-бравурний фінал *Allegro giocoso* представлений у формі рондо. Рухлива, скерцозна тема рефрену скомпонована так, що смислові акценти на акордах вдало підкреслюють “квадратність” її структури. Звучання акордів (на основі тоніки) асоціюється з ударами бубна, що строго ритмічно «відбиває» свою партію, тим самим підкреслюючи народно-жанрові джерела музики:



Рис.2.25. В. Кирейко. Соната №1. III ч. Фрагмент теми рефрену.

У фіналі, як і в Першій сонаті в цілому, В. Кирейко не застосовує прямих фольклорних цитат, проте тематизм твору наближений до пісенно-танцювального. Партія скрипки у фіналі представлена багатством художньо-виразових прийомів, що підпорядковуються жанрово-танцювальному настрою частини. Це і варіанти ритмічних формул, штрихи (що черпались композитором переважно з арсеналу класичної скрипкової техніки, зокрема, *staccato* вниз і вгору смичком, стрімкі пасажі *spiccato*, *pizzicato*), нестійкість тонального плану, наповнені хроматизмами розробкові епізоди (підкреслення бурхливості, хаотичності народно-жанрових сцен), тощо.

Таким чином, перша соло-соната В. Кирейка відзначається яскравою національною визначеністю, що проявляється у типовому для творчості композитора, зверненні до фольклору. Наслідуючи класично-романтичну традицію, в сонаті композитор звертається до жанру думи, як одного з архетипів української національної музики. Національний образ, втілений у сонаті з допомогою елементів думного награвання та скрипкової кантилени, є

типовим у загальному сприйнятті. Тому, чітко-виражений національний первень є основною рисою сонати.

Неоромантична спрямованість творчих пошуків В. Кирейка стала однією з особливостей і *Другої сонати* (a-moll) для скрипки соло, де, у порівнянні з попередньою, проявилась на якісно новому щаблі. Очевидним є ускладнення партії скрипки, що втілилось і в поставлених художньо-виразових завданнях, в підкресленні технічно-віртуозних можливостей інструменту, у майстерному підпорядкуванні засобів виразності – художньому задуму кожної з частин, а також в особливому емоційно-піднесеному “тонусі” сонати.

Подібно до Сонати №1, перша частина (a-moll) написана в сонатній формі без розробки. Головна партія поєднує в собі гармонічно-фігуративний виклад, близький до бандурного награвання; він органічно вписується в полірегістровість, що концентрується навколо основних ступенів ладу.



Рис.2.26. В. Кирейко. Соната №2. I ч. Фрагмент головної партії.

В межах головної партії застосовується поєднання елементів фрігійського та гармонічного ладів (пониж.ІІ та підв.ІІІ ступені), що надає темі різкого, напруженого звучання. Кульмінаційний пік розвитку головної партії переривається гамоподібним пасажем-каденцією, стрімкий низхідний рух якої миттєво переносить слухача в містичну сферу зв'язуючої партії. Заклучні акорди цього епізоду звучать в тональності Gіs-dur – домінанті до тонального фону побічної партії (cіs-moll). Глибоко-наспівна природа побічної драматизується з допомогою секвенційного розвитку, модуляційних міграцій.

Продовжуючи смислову лінію побічної, своєрідним резюме виступає речитатив-підсумок після віртуозних арпеджіато у заключній партії.

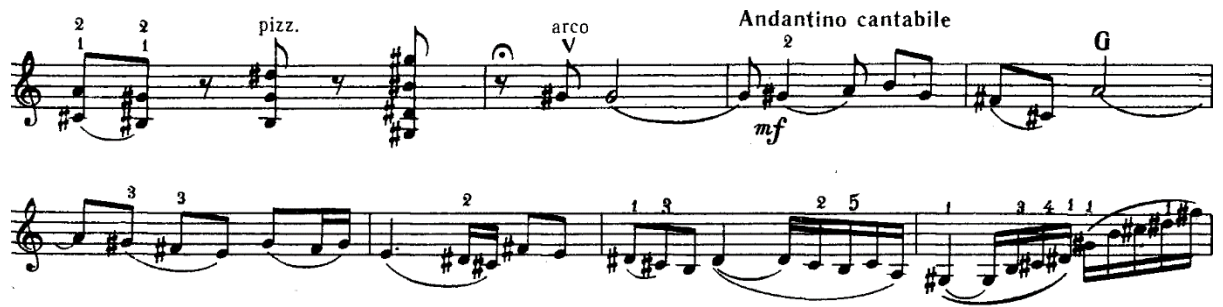


Рис.2.27. В.Кирейко. Соната №2. I ч. Фрагмент заключної партії.

Розвиток тематичного матеріалу у репризі відбувається типово для сонатної форми, без особливих змін, окрім завершального епізоду першої частини, який відзначається силою динамічного наростання, підкресленого наявністю різнопланових технічно-виразових прийомів. “Останню крапку” в першій частині ставить проведення головної теми у вигляді стрімкого віртуозного пасажу.

Площину благородної романсової лірики представляє друга частина. Властивий для неї лаконізм висловлювання, вишукані мелодичні звороти, рафінована інструментальна фактура свідчать про очевидну невіддільність музичної мови композитора від національних коренів. І, хоча мова не йде про цитування народно-пісенної традиції, тематизм, близький до фольклорних зразків, переважає в сонаті над оригінальними мелодіями композитора.

“Романс” репрезентує сферу світлого фа-мажору, який в межах крайніх розділів (II ч. написана у складній 3-част. ф.) мігрує в Des-dur. Тематичний матеріал у крайніх частинах першого розділу проходить у куплетній формі, де «приспів» повторюється двічі. Середній розділ характеризується тональною розхитаністю у зв’язку з міграціями тональностей (d – a – cis). В третьому розділі “Романсу” відбувається динамізація тематизму, переміщення у вищі регістри елементів теми, концентруючи увагу слухача на емоційно-виразному осерді висловлювання.

Фінал *Allegro con brio* (a-moll), скомпонований в тричастинній формі, відразу підкорює своїм вишукано-скерцозним блиском.

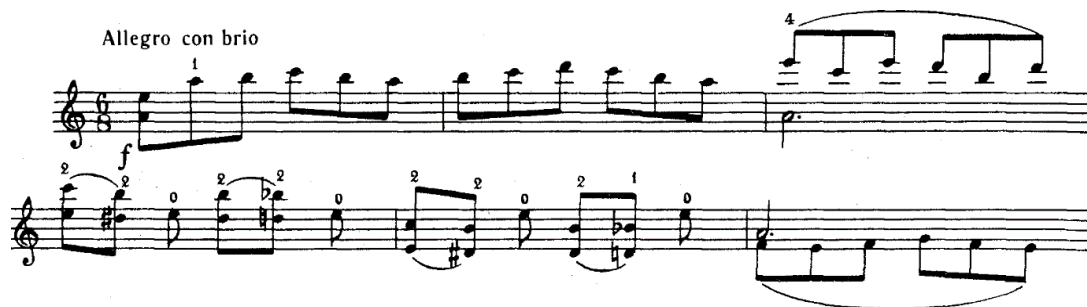


Рис.2.28. В. Кирейко. Соната №2. III ч. Фрагмент теми фіналу.

Виразний тематизм, стислий, лаконічний виклад музичного матеріалу вміщений у чітко окреслену форму, що вирізняється стрункістю та логікою побудови. Безперервність фінальної моторики надає завершальній частині ознак “перпетуум мобіле”, де єдиний темп виконує функцію внутрішнього стрижня. При цьому, незважаючи на спільний темповий пульс, тема середнього розділу вирізняється романтичною наспівністю, мелодизмом, підкреслених площиною паралельного мажору, на протигагу скерцозній танцювальності у крайніх розділах фіналу.

Таким чином, прочитання жанру соло-сонати В. Кирейком підкреслює неоромантичну спрямованість творчих пошуків композитора. Спільною для обох композицій стала чітка індивідуальна система музичного мислення, що проявилась у національній характерності музики: це типові ладо-інтонації, звороти, застосування думного ладу, актуалізація народних жанрів, яскравий пісенний мелодизм, наповнений романтичною образністю, як результат переосмислення та узагальнення фольклорних джерел. В контексті жанрової еволюції, твори В. Кирейка належить до сонат концертного плану, з відчутним ускладненням партії солюючої скрипки, вивищенням технічно-виразових можливостей, акцентом на неоромантичній чуттєвості висловлювання.

2.2.3 Новаторські стильові тенденції та техніки у сольних скрипкових сонатах Леоніда Грабовського, Мирослава Волинського та Ігоря Мацієвського

Знаковим в історії розвитку української музики є період другої половини минулого століття, коли оформлення творчих пошуків композиторів-попередників в певну логічну систему, вдосконалення нової музичної мови, закріплення і актуалізація новітніх принципів композиції, відбувалось на якісно новому рівні.

Період модернізації української музики з кінця 1950-х – початку 1960-х рр., характеризується явищами музичного авангарду (Л. Грабовський, В. Сильвестров, А. Нікодемівич, В. Годзяцький, В. Загорцев) та "нової фольклорної хвилі" (Л. Дичко, М. Скорик, Є. Станкович та ін.), що були спрямовані на оновлення музичної мови, збагачення шляхом залучення до творчого комплексу новітніх засобів виразності.

Початок ХХІ століття, з його модерністичними експериментальними тенденціями вніс багато новаторських ідей і в жанр скрипкової соло сонати. Так, власні композиторські версії прочитання жанру знайшли своє місце у творчості Л.Грабовського, І.Мацієвського, М.Волинського, що детально розглядатиметься в даній дисертаційній роботі. Також, в другому десятилітті написані твори для скрипки соло О. Войтенка «Музика Еріха Занна», сюїта «Танці грудневої ночі» В.Вишинського та Соната для скрипки соло Р.Сокачик, що були детально розглянуті у статті Н. Коляди і не стали предметом даного дослідження. Варто лише зазначити, що важливими у контексті дослідження жанру запропоновані Колядою Н. «три вектори наслідування минулого композиторського досвіду жанру в новітній українській музиці: слідування за неокласичною традицією; використання досягнень ХХ століття та власний експериментальний шлях, що ґрунтується на жанрово- стильовому синтезі». [75, с. 61].

Епатажною та, водночас, унікальною постаттю в українській музичній культурі є *Леонід Грабовський* (1935 р.). Багатовекторність його творчих

пошуків вражає плідністю та неповторністю. Будучи, разом з В. Сильвестровим, В. Годзяцьким, В. Загорцевим, та іншими, співзасновником «Київського авангарду», композитор сміливо продовжував обраний напрям творчості. Зазначимо, що його дипломний твір «Чотири українські пісні» на українські народні тексти для мішаного хору та симфонічного оркестру був відзначений Дмитром Шостаковичем.

Зацікавлення творчістю І. Стравінського, Б. Бартока, представників Віденської школи (А. Шенберга, А. Веберна, А. Берга), а також Е. Вареза, Дж. Кейджа, М. Фельдмана, Я. Ксенакіса, В. Лютославського та інших пост-серійних авангардових композиторів залишило свій відбиток у формуванні стилю молодих митців, незважаючи на те, що, новаторські, прогресивні погляди на життєві перипетії крізь призму творчого висловлювання викликали негативну реакцію. Музика Л. Грабовського популяризувалась на фестивалях, концертах сучасної музики, торуючи шлях для сучасної української музичної культури у світових обширах. З 1981 р. Грабовський працює перекладачем та редактором часопису «Советская музыка» в Москві, а в 1990 р. отримує запрошення від Українського Музичного Товариства США працювати композитором в Українському Інституті Америки.

Як висловлювався сам композитор про свій стиль, “втїлити мої внутрішні відчуття і схеми допомогла математика. Випадкові числа я перетворюю на ті числа, які мені потрібні для цієї композиції, відповідно до кількості будівельних матеріалів, які я хочу вжити. Це і є алгоритмічна композиція, заснована на понятті породжуючої граматики зі структурної лінгвістики: коли ви маєте граматику, то виникне й потік, текст. Започаткував цей напрямок французький композитор грецького походження Яніс Ксенакіс (за першою освітою – математик і архітектор), а я продовжую його розвивати трохи в іншому аспекті.”¹

¹ <https://krytyka.com/ua/articles/miy-metod-khronolohiya-formuvannya-tekhniky-y-estetyky>

Для творчості Л. Грабовського характерно застосування найновіших композиційних технік, таких як додекафонія, серіалізм, сонористика, мінімалізм, комп'ютерна музика. Його твори різнопланові за жанрами і складами: від романсів для голосу і фортепіано до монументальних творів для великого симфонічного оркестру. Малодосліджуваність творчого доробку композитора пояснюється неординарністю та складністю його музичної мови та мистецької стилістики. Недаремно, Грабовського називають “найрадикальнішим репрезентантом українського музичного авангардного мистецтва 1960-х років” [83, с. 312].

Серед інших творів у доробку композитора кілька зразків у жанрах для інструментів соло: соната для скрипки соло (1959 р.), «Ноктюрн» для скрипки соло (1957 р.), «Мікроструктури» для гобоя соло (1964 р.), «Concoursuono» для валторни соло (1977 р.), «Глас 2», некролог Дмитру Шостаковичу для бас-кларнета соло (1994 р.).

*Соната для скрипки соло До-мажор*¹, тв. 8 (1959 р.), створена композитором у 24 роки, і є зразком раннього періоду творчості. Твір складається з трьох частин, з яких друга має програмну назву «Маленька серенада». Яскраво-виражене новаторське начало в напрямі мистецького авангарду дозволяє Грабовському втілити, типовий для його творчого пошуку, експериментальний зразок у жанрі сонати для скрипки соло.

Для скрипалів-виконавців, вихованих на інтонаційних традиціях консонансної гармонії, соната для скрипки соло Л. Грабовського може викликати несприйняття, адже абсолютно не співпадає зі слуховим передчуттям. Слід наголосити, що інтонаційну сторону цієї соло-сонати неможливо аналізувати з точки зору норм класичного чи романтичного ладового та гармонічного мислення, так як вона “залишається в межах інтонаційного мислення музики XX століття, однією з тенденцій якої було подолання тонального центру і ладових прикмет музики” [112, с. 76].

¹ Л. Грабовський. Соната для скрипки соло до-мажор. Тв. 8 (1959). Редакція партії скрипки М. Дікермана. – «Музична Україна : Київ, 1972. – 15 с.

Перша частина циклу написана у сонатній формі. Характер головної партії роз'яснений композитором з допомогою позначення *ardito*, що перекладається як “сміливо, відважно”. Допоміжну функцію у відтворенні такого настроєвого відтінку виконують акцентовані чвертки, що відразу заявляють про рішучий тон. Тематизм головної партії викликає алузії з головною темою першої частини у сонаті для скрипки соло С. Прокоф'єва, що є не випадковим, адже як зазначав Л. Грабовський, «соната для скрипки соло була нав'язана С. Прокоф'євим» [30, с. 166]. Порівнюючи головні теми першої частини у скрипкових сонатах Грабовського і Прокоф'єва, відслідковується подібність ритмічної та мелодичної основи та виразового прийому акцентування початкових чверток; так, у сонаті Грабовського акценти застосовані з метою підкреслити смислову значущість, а в сонаті Прокоф'єва цей виразовий засіб надає темі більш грайливого, скерцозного характеру.

Головна тема в сонаті Грабовського проходить у висхідному русі, але у терцовому співвідношенні ступенів. Зазначимо, що у застосуванні виразового прийому акцентування початкових чверток Грабовський переслідував різні мотиваційні напрямки: якщо у першому випадку акценти застосовані з метою підкреслити смислову значущість, то у другому, в контексті ритмічно-мелодичних характеристик тематизму вони надають темі більш грайливого, скерцозного характеру.

В експозиційному та репризному розділах в якості зв'язуючої ланки між партіями композитор використовує емоційно-насичений епізод на основі поєднання штриха стакато та гліссандованого низхідного руху секстами. Процес динамічного наростання підготовлює появу наступного тематичного матеріалу.

Побічна партія драматично-героїчного характеру, притаманна їй наспівність мелодичної лінії підкреслена октавним викладом, що сприяє повнозвучності. Вдалими є аплікатурні позначення у побічній партії, а саме фінгерзації, тобто, виконання октав не стандартною аплікатурою – 1 і 4

пальцями, а мішаною – 1-3, 2-4, що сприяє кращій координації та плавності переміщення лівої руки на грифі.

Розробковий розділ розпочинає головна партія в оберненні, де на її основі далі звучить канон; у розробці представлені елементи головної партії. Завершальний епізод звучить спочатку як тремоло на фоні струни соль, виконуваний прийомом *sul ponticello*, згодом перевтілюється в арпеджіато штрихом стакато, з якого в кінцевому результаті “проростає” головна партія репризи.

З метою підкреслення значущості кожного елементу динамічно-помпезної репризи, композитор видозмінює тип викладу побічної партії. Так, октави (як інтервал) замінюються на ламані октави, що сприяє згущенню фактури. Кода побудована на матеріалі головної партії, вона збагачена акордовими послідовностями, що виконуються як прийомом *arco*, так і *pizzicato*.

Перша частина відкриває перед виконавцем широкий спектр художніх образів, завдяки різноманітності виразових засобів, особливостям тематичного розвитку. Незважаючи на авангардний тип мислення, що домінує у сонаті, перша її частина відзначається неокласичною чіткістю форми.

Важливу функцію у сонаті виконують т. зв. “дорожні знаки” – музичні терміни, більшість з яких застосовуються вкрай рідко. Вони суттєво допомагають виконавцеві наблизитись до розуміння авторського задуму, створити найбільш вдалу виконавську версію твору. Серед них, *ardito* (сміливо, відважно), *febrilmente* (енергійно, збуджено), *eroico* (героїчно), *inguieto* (задушевно), *smanioso* (несамовито, тривожно, неспокійно), *molto concitato* (збуджено, схвильовано). Також, композитор часто застосовує прийоми *sul tasto*, *sul ponticello*, для втілення того чи іншого відтінку музичної тканини. Зазначимо, що прийом *sul tasto* вказаний одночасно з терміном *inguieto*, а *sul ponticello* – з позначенням *smanioso*.

Типовим для першої частини є використання акордів, в основу яких покладено дві чисті кварта, або чисті квінти. У розшифруванні художнього

задуму важливими є роз'яснення щодо природи акордів, які наводить композитор. “Акорди, цілком складені з чистих квінт, асоціюються в уяві композитора з образами гір та моря, а акорди з чистих кварт, навпаки, несуть в собі якесь напруження й загрозу” [31, с. 168]. Крім цього, фактурний виклад першої частини характеризується подвійними нотами на основі синкопованого ритму, швидких пасажів і *glissando*. Слід наголосити, що для виконання такої музики необхідно досконало володіти технічним апаратом інструмента, адже атональна музика зобов'язує до точного виконання будь-яких авторських позначень, не кажучи вже про ідеальне інтонування тексту.

«Маленька серенада» написана в складній тричастинній формі. Крайні розділи представлені у вигляді поєднання теми наспівного характеру з гармонічними фігураціями у другому голосі.

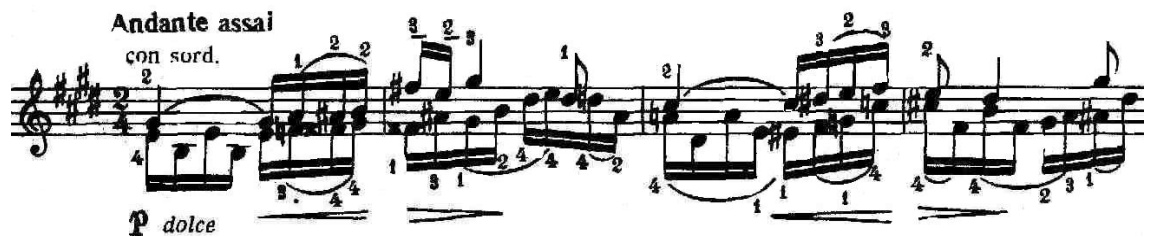


Рис.2.29. Л.Грабовський. Соната. II ч. Фрагмент початкової теми.

Середня частина – контрастного скерцозного характеру. Її фактура ґрунтується на застосуванні принципу самоакампанементу: тема у верхньому голосі супроводжується фігураціями скерцозного характеру, які слід виконувати прийомом *pizzicato* у лівій руці.

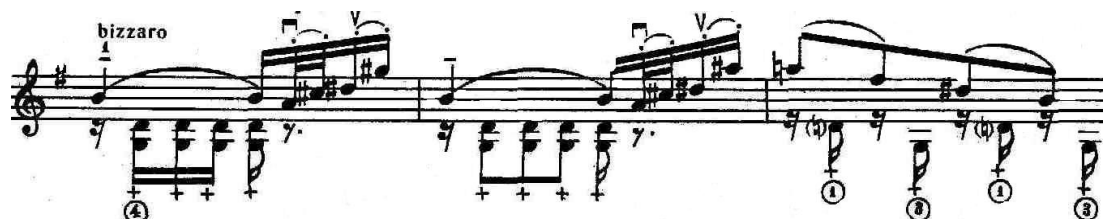


Рис.2.30. Л.Грабовський. Соната. II ч. Фр. теми середньої частини.

Подібні прийоми є засобом музикотворчого процесу і вимагають досконалого володіння скрипковою технікою. Типовим, як і для першої частини, є залучення музичних термінів. У середньому розділі позначення “bizzaro” - “дивно, химерно”, дуже вдало підкреслює характер музики.

Узагальнюючи технічно-виразові труднощі, що можуть виникнути в процесі роботи над другою частиною, визначимо основні з них. Перш за все, у другій частині, де переважає двоголосний виклад, слід виокремити ведучу роль верхнього голосу-мелодії, і відповідно, слідкувати за балансом звучання між верхнім та акомпануючим голосами. У крайніх розділах важливо увиразнювати фігурації нижнього голосу, так як вони гармонічно доповнюють мелодію, на противагу акомпануючої функції нижнього голосу в середньому розділі. Також, слід проявити винахідливість в оволодінні технічним прийомом середнього розділу - *pizzicato* у лівій руці, вдале виконання якого повинне створювати образ досконалої витонченої віртуозності. З цією метою доречним буде відпрацювання цього прийому до стану автоматизму. Зазначимо, що такий художньо-виразовий прийом був типовим для творчості Н. Паганіні, Г. Ернста, Г. Венявського.

Фінал написаний у формі класичної рондо-сонати. Стрімкий характер головної партії (рефрену), позначеної терміном “*burlando* – з жартом”, яскраво відтіняє ліричну сферу попередньої частини. Енергійний, нестримний висхідний рух мелодичної лінії, наявність на цьому настроєвому фоні акордів *pizzicato* та *arco*, гармонічні фігурації, повнозвучне *glissando* на основі чистих квінт, і, ніби раптовий обрив – акцентована нота *pizzicato* в нижньому регістрі – втілення цих різнопланових виразових засобів в результаті створює образ шаленої фейєрії, бурхливого дійства.

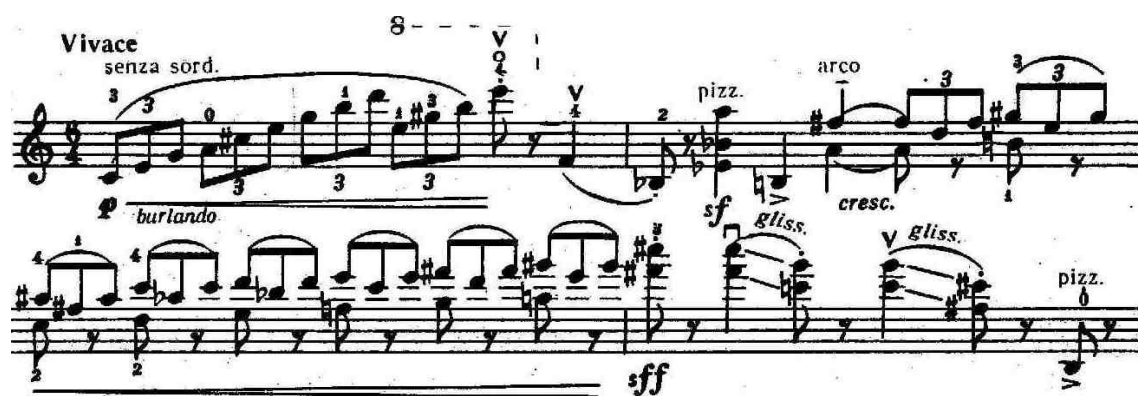


Рис.2.31. Л. Грабовський. Соната. III ч. Фрагмент теми фіналу.

Художній зміст завершальної частини представлений композитором не лише як поєднання контрастних образів, але й майстерне втілення їх найменших настроєвих відтінків, доповнених музичними термінами. Таким чином, процес осмислення та інтерпретації сонати Грабовського, як сучасної, невідомої широкому колу виконавців, полегшується самим композитором. Так, наприклад, рефрен – з позначенням *burlando* (жартівливо), обидва елементи зв'язуючої теми також розшифровані, як контрастні – *brusco* (грубо, різко – перший елемент) і *freddo* (холодно, байдуже – другий елемент). Отже, виконавцю залишається лише відтворити ці відтінки за допомогою власних засобів майстерності.

Побічна тема фіналу (*elevato* - піднесено) побудована на основі серії, що вільно розробляється в межах епізоду. Лірично-емоційний, піднесений тон музики у початковому викладі теми набуває в процесі розробки урочисто-патетичного характеру. Після проведення рефрену починається центральний епізод на основі акордової фактури. Виконуючи даний тематичний матеріал потрібно керуватися авторською ремаркою, що закликає до протяжного, витриманого і повнозвучного відтворення акордів. Після проведення теми центрального розділу звучать варіації на її тематичній основі. Реприза містить проведення головної та побічної партії за класичними канонами, в кінці частини тематичний матеріал драматизується завдяки розробці першого елемента зв'язуючої теми, а пізніше - у вигляді виразно-динамічних арпеджіо на основі рефрену.

Соната для скрипки соло Л. Грабовського – це зразок жанру з яскраво вираженими індивідуальними, новаторськими особливостями. У komponуванні кожної з частин композитор застосовує класичні форми – сонатну, складну тричастинну та рондо-сонату. Драматургічний розвиток циклу здійснюється від першої частини до фіналу, де друга частина відіграє роль ліричного центру сонати. Важливими з точки зору створення художнього образу сонати є музичні терміни, їх поява при кожній зміні тематичного матеріалу налаштовує виконавця на постійний інтелектуально-емоційний контроль, з метою якнайдетальнішого відтворення авторського задуму.

Знаковою рисою сонати є полістилістика. Так, перша частина характеризується неокласичною чіткістю форми; другій частині властиві емоційно-виразний, романтизований тип висловлювання, широта мелодичної лінії, типові для композиторів-романтиків технічно-виразові прийоми. У фіналі проявляється зацікавлення Грабовського новітніми композиторськими техніками, що є типовим атрибутом його творчості. У третій частині він експериментує, застосовуючи серію у komponуванні побічної партії. Таким чином, прочитання жанру соло-сонати здійснюється крізь призму “стильового міксу”, який призводить до використання «сонати» як жанрового знаку. При тому, що “музика Л. Грабовського не є легкою до сприйняття, коли добре вслухатися в неї, можна відчутти її вагомість та філософську глибину” [111, с. 243].

Мирослав Волинський (1955 р.) належить до генерації сучасних українських композиторів¹. Його творчість охоплює широкий діапазон жанрів вокальної, камерно-інструментальної, симфонічної та хорової музики. Ознайомлення зі спадщиною композитора засвідчує про тяжіння його

¹ Мирослав Волинський родом з Красноярського краю (с. Підтесово, де на той час будучи репресованим перебував його батько). Закінчив музично-педагогічний факультет Івано-Франківського педагогічного університету ім. В. Стефаника, а в 1986 р. – Львівську державну консерваторію (сьогодні Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка) по класу композиції у професора А. Й. Кос-Анатольського, а згодом – у Лешека Мазепа. М. Волинський є Дипломантом Всеукраїнських конкурсів-фестивалів: «Золотоверхий Київ» та «Створімо сучасну патріотичну музику».

творчості до монументальних жанрів опери («Лісова пісня», «Одержима», «Данило Галицький», «Івасик-Телесик»), ораторії («Мойсей», «Totus Tuus»), симфонічної (симфонічна поема, концерт для віолончелі з оркестром, концерт для гобоя з оркестром, поема для скрипки з оркестром) та хорової музики (5 кантат). Є також і ряд камерно-інструментальних творів, серед яких струнний квартет, квінтет для духових «Різдвяний», тріо для флейти, кларнета і фортепіано, соната для альту і фортепіано. Окреме місце займають у його творчості композиції для скрипки соло: «Елегія», «Allegro con fuoco» і Соната (ре-мінор).

Соната М. Волинського (d-moll) чотиричастинна. Як зазначає сам композитор, вона “романтичного плану”. Також, необхідно наголосити, що під час створення сонати автор опирався на бахівську техніку, а саме, на форму сонат для скрипки соло Й. С. Баха. Це проявилось у кількості частин (4 частини), використанні елементів прихованої поліфонії, і, звісно, у зверненні до форми фуги, що міститься у середньому розділі фіналу.

Перша частина написана у сонатній формі, дуже компактна і лаконічна. Теми характеризуються чіткістю, “квадратністю”, їх розвиток витриманий в канонах класичної форми. Зазначимо, що на відміну від бахівських циклів, перша частина у сонаті Волинського швидка, вона виконує роль смислової зав’язки.

Головна партія – (d-moll) – експресивно-драматична, її елементи (стрімкий висхідний пасаж, уривчасті інтервали вниз смичком, та ін.) надають характеру музичного матеріалу рис стрімкості і рішучості:



Рис.2.32. М. Волинський. Соната. I ч. Фрагмент головної партії.

Розвиток головної партії здійснюється за допомогою секвентного руху, що без зв'язуючої партії (за винятком невеличкої зв'язки) переходить у побічну партію.

Представлена у вигляді теми з акомпанементом побічна партія (a-moll) широко-наспівного плану виконує роль гармонічного доповнення. Заключна партія відновлює рішуче-експресивну сферу початкової теми. Експозиція закінчується в до-мінорі, що в контексті побічної партії (a-moll) є однойменною до паралельної. Розробка починається з тонального “зсуву” в сіс-молл, що представлений у вигляді швидких, наповнених хроматизмами, пасажів. Матеріалом для розробки стало поєднання елементів головної і побічної партій, секвентний виклад заключної теми, а також низхідна секвенція на основі елементу головної партії.

Після бурхливо-динамічної розробки звучить дзеркальна реприза (*comodo poco rubato*). Побічна тема, що характеризувалась в експозиції як вольова і рішуча, на початку репризи “преображається” в протилежну настроєву сферу. З цією метою композитор застосовує флажолети, що надають темі образу прозорості, нереальності. Лінію акомпанементу у цьому проведенні теми слід виконувати *pizzicato* лівою рукою.

Важливим є позначення-уточнення автора – *comodo* – «вигідно», що слід трактувати як «зручно» в темповому відношенні. Цей епізод (за побажанням автора) потрібно виконувати свobodно, каденційно, тим самим підкреслюючи його «іншовимірність».

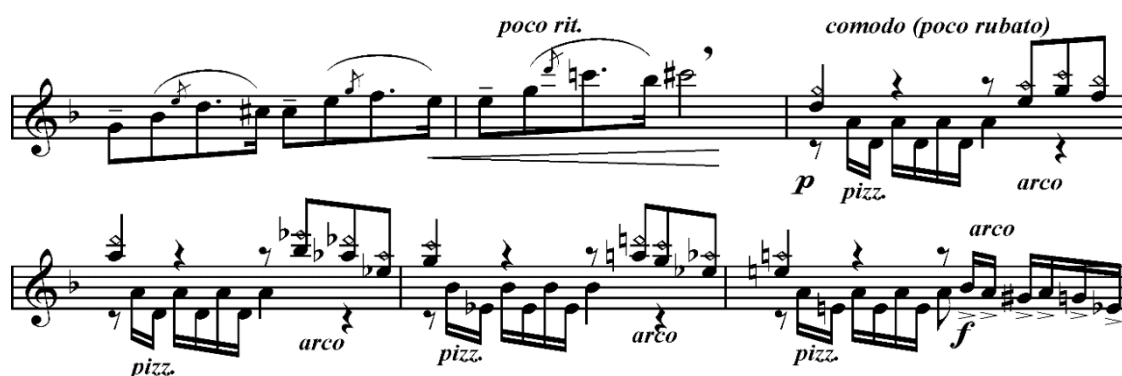


Рис.2.33. М. Волинський. Соната. I ч. Фрагмент теми репризи.

Запропонований варіант побічної партії виразно контрастує з наступним її проведенням, що вступає *subito* низхідним обвалом шістнадцятих у початковому, більш динамізованому характері. Головна партія у репризі повторюється як в експозиції, але з деякими змінами – її закінчення на перерваному кадансі є початком короткої коди, яка стрімко завершує I частину.

Таким чином, розглядаючи першу частину з позиції форми, нами виявлено, що композитор дотримується класичних канонів, і, незважаючи на компактність, вона містить всі стандартні розділи сонатної форми, і навіть коротку коду.

Друга частина – ліричний центр сонати. Вона представляє зовсім іншу, у порівнянні з першою частиною, образну сферу. Глибоко-лірична початкова тема, її плавні мелодичні звороти органічно переплітаються з допоміжними підголосками, які, в свою чергу, вигідно відтіняють основну лінію:



Рис.2.34. М. Волинський. Соната. II ч. Фрагмент початкової теми.

Друга частина написана у складній тричастинній формі (A (aba)- B (cdc)- A(aa)).

Перший розділ – у простій тричастинній формі. Середній епізод першого розділу (b) створений на основі матеріалу початкової теми (a) і розробляється з допомогою секвентного руху. Другий розділ характеризується зміною типу викладу: якщо в першому розділі тема була представлена у вигляді теми і підголосків, то в другому – це ходи шістнадцятими росо *piu animato*, крізь які чітко прослуховується тематичний матеріал. В контексті цілої частини, такий тип викладу вносить в музичний матеріал елемент «поштовху, руху», що контрастує з першим розділом.

Реприза у другому розділі динамічна: у порівнянні з серединкою (d), яка звучить в нюансі *mf* шістнадцятими – в репризі (с) тематичний матеріал динамізується і представлений тридцятьдругими, що бурхливо підсумовують другий розділ в нюансі *ff*. Третій розділ (А) скорочений за рахунок відсутності другого епізоду (b). У першому епізоді третього розділу (a) набуває змін виклад початкового тематичного матеріалу і, відповідно, його характер. У порівнянні з лірично-наспівною сферою першого розділу, у заключному вона набирає рис бурхливо-динамічної, стихійної. Втіленню такого образу сприяє, обраний автором, тип викладу, де тема проходить у вигляді ламаних акордів, інтервалів. Середній епізод третього розділу (b) відсутній. Після логічної цезури (') заключний епізод (a) відновлює настроєву площину початкового розділу частини.

Третя частина – скерцо – *Vivace legiero*, написане в ре-мінорі. Сам композитор проводить паралелі між скерцо у соло-сонаті і скерцо у симфоніях Л. ван Бетховена, що зародились на ґрунті менуету.

Скерцо представлено у складній тричастинній формі, і схематично її можна відобразити так: А (a-a1-b) – В (trio) – А (a-b-a), де a1 – складний період. Середина першого розділу побудована практично на тому самому матеріалі, що й крайні епізоди: зберігається ритмічна і тематична основа, характер музичного матеріалу. Але він розвивається в іншому тональному плані, тональності змінюються частіше і в непередбачуваному порядку, тому виникає відчуття нестабільного тонального плану:

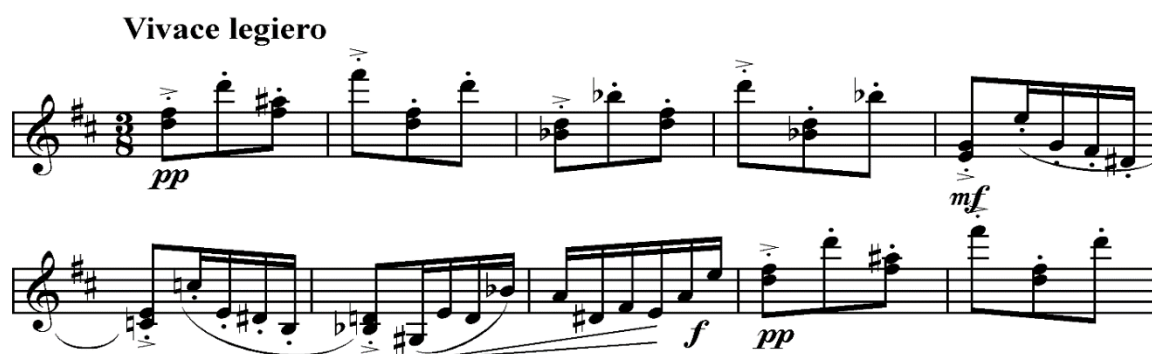


Рис.2.35. М. Волинський. Соната. III ч. Фрагмент теми I розділу.

Реприза дещо динамізована за рахунок дублюванню теми шістнадцятими, друге речення репризи проходить ідентично, як в епізоді a1.

Другий розділ третьої частини у формі виконує роль тріо. Він побудований на різких динамічних контрастах. Також, зауважимо, що для нього типова ритмічна нестабільність: у межах розміру $3/8$ групування останньої і першої у наступному такті долей здійснено по чвертках. Таким чином, створюється певний слуховий ефект, ніби розмір насправді не $3/8$, а, парний, наприклад, $2/4$. Реприза (А) написана у простій тричастинній формі, дещо динамізована в штриховому відношенні завдяки дублюванню елементів теми (в заключному епізоді репризи (а), як бачимо, дубль-штрихом написана вся тема). Процес динамічного наростання використаний композитором з метою уникнення статичності музики. Зазначимо, що для творів Волинського не характерні статичні репризи, він завжди намагається певним чином динамізувати, урізноманітнити тематичні проведення, тому закінчення його творів переважно звучить на найвищій точці емоційної напруги.

Характер третьої частини – стрімкий, вишуканий, в стилі «brilliant». Важливу функцію виконують динамічні відтінки, що допомагають у розкритті художнього змісту частини. Так, наприклад, *cresc.* до *f* на межі першого і другого речень у початковому розділі, що обривається раптовим *pp* виконує роль яскраво-образного символу. Слід наголосити, художньо-образна сфера третьої частини в цілому опирається на принцип контрасту.

Важливу роль у скерцо відіграє площина гармонії. За словами автора, гармонічні ходи по інтервалах збільшеного тризвуку (що є основним принципом розвитку тематизму в цій частині) додають музиці ефекту «нереальності». Стрімкий рух скерцо сприяє певній «нечіткості» тонального плану. У процесі інтерпретації створюється ефект «гри тональностей», розташованих по великих терціях.

Фінал (d-moll) – це найбільш швидка, динамічна частина, якій притаманний постійний піднесено-емоційний тонус. В контексті драматургії

сонати вона виконує функцію «точки золотого перетину», адже є кульмінацією циклу.

Скомпонована четверта частина у рондо-сонатній формі. Головна тема символізує заклик, уривчасті фрази якого штрихом *marcato* підкреслюють кожен звук, кожне «слово». Глибини і значущості звучанню надають чітка, маркована артикуляція та виконання теми на струні соль. У другому проведенні теми з'являються допоміжні підголоски, які виконують роль акомпануючих, а в наступному – тема динамізується за допомогою октавного викладу та інтервалів у другому голосі.



Рис.2.36. М. Волинський. Соната. IV ч. Фрагмент теми фіналу.

Побічна партія складається з двох елементів – послідовностей уривчасто-рішучих акордів та плавних хроматичних ходів, що побудовані за принципом контрасту. Розробковий матеріал постійно динамізується за рахунок вплітання в другий елемент теми нових акордів, змін тонального фону, модуляцій і т. д. Друге проведення головної партії представлене в ре-мажорі, що на короткий період часу послаблює емоційну напругу експозиції. Центральний епізод фіналу написаний у формі фуги, це найвиразніше свідчить про наслідування композитором техніки Й. С. Баха. Фуга триголосна, компактна, в її основі – тема поважного, розміреного характеру, наближена до ритму ходи:



Рис.2.37. М. Волинський. Соната. IVч. Фрагмент теми фуги.

Після проведення теми у всіх голосах звучить досить тривалий епізод-зв'язка на основі елементів інтермедії, що на кульмінаційній точці приводить до заключного розділу. У репризі головна тема міняється місцями з допоміжним голосом, вона звучить у нижньому регістрі. У кульмінаційному проведенні тема знову переміщується у верхній регістр і переможно завершує сонату.

В результаті детального теоретичного аналізу сонати для скрипки соло Мирослава Волинського виявлено, що цей твір – неоромантичного плану; в ній композитор використав класично-романтичні форми, а саме, сонатну форму у I частині, складну тричастинну форму у II та III частинах, та форму рондо-сонати у фіналі. При цьому, як зазначив автор, він опирався на бахівську техніку написання сольних скрипкових творів, що найвиразніше проявилось у фіналі, де застосовано форму фуги.

Керуючись відомостями про формотворчі особливості соло-сонати Волинського, важливо виявити риси, пов'язані з самотутністю твору, його художньо-образним настроєм, та розглянути ряд виразових засобів, застосованих композитором.

Як вже було сказано, соната Волинського наближена до романтичного типу. Та в процесі опрацювання матеріалу сонати виникають асоціації з різними по стилю мистецькими тенденціями. Наприклад, тематичний матеріал першої частини перекликається з цитатами, властивими творчості пізніх романтиків. Так, інтонаційно-виразовий зміст головної теми у першій частині кореспондує до початкової теми у концерті для скрипки з оркестром Й. Брамса, до того ж, у них навіть спільна тональність – ре-мінор.

Характерним для першої частини (а також і для фіналу) є, притаманне романтикам, дещо драматизоване передання дійсності, що втілюється у музиці Волинського в емоційно-напружених розробкових епізодах, частих модуляціях, дрібних тривалостях нот на нюансі *crescendo* (заклучний епізод експозиції, кода). Композитор намагається таким чином підкреслити

кульмінаційні вершини і, одночасно з цим, відтінити контрасні, лірико-наспівні епізоди (побічна партія).

У комплексі технічно-виразових засобів, використаних у першій частині, показовими є різкі зміни регістрів у головній партії. Вони скомпоновані таким чином, що в процесі розробкового матеріалу, впритул до вступу побічної партії, вони частішають і ніби «стискаються» в часі, що вдало підкреслює кульмінаційний підйом і завершується в нюансі *ff* заключним акордом. Зміни регістрів вимагають від виконавця майстерного володіння скрипковою технікою та особливої мобільності лівої (переходи у віддалені позиції) та правої (стрибки через струни, зміни видів техніки – подвійні ноти, швидкі пасажі штрихом легато та ін.) рук, адже в таких епізодах, де дуже виразно прослідковується стремління, і навіть допустиме *stringendo*, будь-які ритмічні гальмування недопустимі.

Особливістю побічної партії є принцип гри з самоакомпанементом, що зустрічається у творчості Й. С. Баха, зокрема, в Анданте з сонати №2 (a-moll) для скрипки соло, а також в ряді соло-сонат українських композиторів. Використання цього прийому у сонатах для скрипки соло в певній мірі компенсує відсутність акомпануючої партії клавесину, фортепіано тощо, створюючи ілюзію звучання не одного інструмента, а кількох. В даному прикладі тема проходить в нижньому голосі, а верхній доповнює її гармонічними фігураціями. За словами автора (див. стенограма інтерв'ю), “у звучанні побічної партії повинна прослухуватись внутрішня експресія, ця тема – не лише наспівна, вона, перш за все, емоційно-виразна”. Тому, побічну партію потрібно виконувати глибоким, виразним звуком, слідкуючи за балансом між голосами, адже тема написана в нюансі *mf*, а другий голос – в нюансі *p*.

У розробці композитор поєднує елементи головної та побічної партій таким чином, що пасаж (елемент головної партії) виконує роль гармонічного доповнення і продовження теми. Тема дещо змінює ритмічний малюнок, з'являється пунктирний ритм, що підкреслює її нестійкий гармонічний фон. На

відміну від експозиції, де в побічній партії на перші дві долі такту тягнулась половинка, у розробці вона скорочена до четвертної, після якої, ніби “ехо”, звучить висхідний пасаж. У цьому випадку виконавцеві складніше зберегти лінію теми, що замовкає на момент звучання пасажу. Побічна партія, як бачимо, найбільш мінлива у художньо-виразовому плані, у репризі постає в контрастному, у порівнянні до початкового, викладі. Вона представляє образ “нереальності”, “міражу”. Флажолети, за допомогою яких представлена тема, перекликаються з гармонічними фігураціями в другому голосі *pizzicato*. Варто виконувати цей епізод не поспішаючи, дослухуючи до кінця нижній голос, який ніби “розчиняє” перші долі теми. Друге проведення побічної партії у репризі повертає слухача у початковий настрій експресивного виразу. Об’єднуючим фактором представлених у репризі тем служить стрімкий розвиток і лаконічність, що для виконавця означає гру “на одному подиху”.

Друга частина виконує функцію ліричного центру сонати. Основним принципом побудови тематичного матеріалу є взаємодія теми і поліфонічних елементів. Найвиразніше це проявляється у першому розділі частини. Виконавську версію даного матеріалу слід здійснювати, перш за все, приділяючи увагу якісному звучанню мелодії і підголосків. В деяких епізодах нижній голос важко назвати доповнюючим, так як він, органічно переплітаючись з темою, набуває рівноправності в силі звучання і контексті мелодики. Наступний розділ швидкий, моторний, контрастний до першого, побудований на основі одноголосної фактури шістнадцятих. У стрімкому русі цього технічно-виразного тематичного матеріалу слід звертати увагу на модуляційні зміни мелодичної лінії, що підкреслені композитором за допомогою акордів та інтервалів. Реприза середнього розділу динамічна, це блискучий технічно-віртуозний підсумок, що підводить слухача до завершального розділу.

В контексті цілого кульмінацією другої частини є третій розділ, тому виконавцеві слід пам’ятати про це, накреслюючи план майбутньої інтерпретаторської версії. При цьому, закінчення всієї частини відбувається на

фоні спаду емоційно-експресивного напруження, на матеріалі теми першого розділу, що відокремлюється попередньою ферматою і цезурою.

Зазначимо, що в другій частині не повинно виникати технічно-виразових труднощостей, адже, музичний матеріал представлений у зручному для скрипаля викладі. Важливішим є охоплення музичної матерії як цілісної побудови, уникнення поділу на розділи. Допоміжними у цьому є позначення, зокрема, *piu animato* в середньому розділі, який трактується композитором як проміжна ланка.

В світлі притаманної композитору схильності до драматизації, емоційно-виразного типу висловлювання (що пояснюється переважанням в його творчості великих форм і жанрів опери, симфонії, ораторії, та ін.), чітко відтіняється нереально-феєричний настрій третьої частини. Основними орієнтирами на шляху до відтворення композиторського задуму стали скерцозний характер музики, що досягається з допомогою гострих і летючих штрихів (*martele*, *spiccato*). Трьохдольний метр (3/8) (властивий і бетховенському менуету, на який посилається композитор) навіює виконавцеві відповідний вишукано-елегантний характер. Та на відміну від гармонії, властивої віденським класикам, гармонічна основа в Скерцо М. Волинського нестійка і мінлива. Саме побудова тематизму на основі тональностей, розташованих по збільшеному тризвуку, за словами автора, надало музиці цієї нереально-містичної барви.

Головна тема фіналу вступає як героїчно-піднесений заклик. Багатозначними є паузи між двома початковими фразами. Під час інтерпретації сонати вони концентрують увагу не лише виконавця – слухачеві також потрібна секунда тиші, щоб налаштуватись на сприйняття музики. Тому, виконуючи дві перших фрази, необхідно відразу налаштувати праву руку на чіткий, артикуляційний штрих *marcato*, що надасть темі виразності і значущості. Друге проведення теми від ноти «соль» доповнене підголосками у нижньому голосі, що фігуративно її обігрують. Характер теми в цьому епізоді дещо м'якший, ніж спочатку – так задумано композитором з метою

контрасного співвідношення з наступним, октавним викладом теми. Для втілення контрасту слід обрати до даного характеру теми відповідний тембр звуку. Проведення теми в октавному вигляді підкреслює масштабність звучання теми, що також вимагає штриха *marcato*, крім цього, тембр звуку повинен відрізнятись експресивною виразністю, що сприятиме логічному звуковому балансу між темою і підголосками.

Слід наголосити на єдиному у фіналі проведенні головної теми в ре-мажорі (перед початком центрального епізоду), що в контексті переважання насичених тембрів, піднесено-експресивного виразу відтіняється, втілюючи просвітлено-радісний образ.

Нетиповими є гармонізаційні рішення побічної партії, в зв'язку з якими можуть виникнути незручності у технічному плані. Це пов'язано з акордами, розташованими у високих позиціях, тому вимагає мобільності і точності у техніці лівої руки.

В цілому, четверта частина, як підсумок всього циклу, найбільш виразна в художньо-образному вимірі. В процесі наскрізного розвитку головна тема виконує об'єднуючу функцію, так як створює образ єдиної лінії, безперервності, потоку. Кожен з варіантів теми, запропонований композитором – у нижньому або верхньому голосах, одноголосно, в інтервальному викладі, октавами – потребує підбору відповідного тембру звуку, різної артикуляції та штриха. Важливу роль виконують динамічні відтінки, розмаїття яких не лише у фіналі, а й у всій сонаті, підпорядковане загальному художньо-смісловому задуму.

Розглянувши сонату М. Волинського під різними ракурсами з'ясувалось, що вона є першою спробою композитора в цьому жанрі. У процесі komponування Волинський орієнтувався на бахівську скрипкову техніку, представлену в сонатах і партитах для скрипки соло. Однак, окрім форми фуги – центрального епізоду у фіналі, що кореспондує до музичного мистецтва епохи бароко, у сонаті композитор звертається переважно до класичних форм.

Так, перша частина написана у сонатній формі, друга і третя – у складній тричастинній формі, та фінал – у формі рондо-сонати.

Слід наголосити на яскраво-виражених стильових особливостях кожної з частин. Так, у першій частині можна провести паралелі з романтичним стилем, зокрема, музикою Й. Брамса. Третя, за словами автора, написана в стилі бетховенських скерцо, при цьому її інтонаційно-гармонічній основі властива нестійкість і мінливість. Фінал героїчно-піднесеного характеру, для нього типова драматизація розробкових епізодів, тривалий заключний розділ на постійному емоційному напруженні (масштабні завершальні коди є типовими для великих форм симфоній та ораторій композитора), а центральний епізод – fuga – як звернення композитора до типово барокової форми. Таким чином, в контексті розвитку жанру соната представлена як синтетичний тип.

Унікальним взірцем жанру в українській музиці стали сонати *Ігоря Мацієвського* (1941 р.), постаті в українській музичній культурі, яку неможливо оминути увагою. Адже, неперевершені композиції, що вийшли з-під його пера, стали результатом багаторічної науково-творчої роботи, без перебільшення, справи всього життя – дослідження народної музики.

Ідея заглиблення в суть традиційної інструментальної музики, виокремлення інструменталізму як особливого виду мистецтва (у співставленні з вокальною музикою, хореографією, театром, поезією, прозою, образотворчим мистецтвом та архітектурою), є наскрізною у всіх ділянках його діяльності. Інтерес до імпровізації, що проявився в ранньому дитинстві, був пов'язаний з середовищем Івано-Франківщини, де Мацієвський здобув початкову освіту як піаніст і віолончеліст. Подальше навчання він продовжив у напрямі композиції, закінчивши Львівську консерваторію в класі проф. Адама Солтиса (1965 р.). Одночасно з композиторською практикою, інтереси Мацієвського проявились у науковій діяльності, де визначальну роль відіграли постаті найвидатніших етномузикологів другої половини ХХ століття -

В. Л. Гошовського та Є. В. Гіппіуса. Розмах науково-практичних досліджень І. Мацієвського виявився настільки безмежним, що вслід за низкою доповідей та статей, він захистив кандидатську дисертацію на тему “Гуцульські скрипкові композиції”, а згодом продовжив і розширив цю тематику в межах докторської дисертації “Народна інструментальна музика як феномен культури” (1991 р.).

Паралельно із науковою діяльністю Мацієвського триває і його композиторська творчість, що охоплює широкий спектр жанрів – від малих форм (соната для ф-но в 3 частинах, сонати для скрипки та віолончелі з ф-но, соната для скрипки соло в 6-ти частинах, диптих “Вступ до Апокаліпсису” для віолончелі соло, 2 струнних квартети, та ін.) до монументальних полотен (ораторія “Пам’ять про Лесю Українку” для солістів, хору і симфонічного оркестру в 5-ти частинах, Симфонія-Концерт для скрипки з оркестром, Концерт для 3-х фортепіано, Карпатський Триптих для симфонічного оркестру, та ін.).

У порівнянні з іншими соло-сонатами українських композиторів, які в контексті еволюції жанру демонструють орієнтування на західноєвропейські взірці, Соната для скрипки соло І. Мацієвського вказує на типово-національне жанрове походження. Про це свідчать спільні координати сонати з одним із найтиповіших жанрів музичного фольклору гуцулів – жанру сюїти-гуцулки¹.

В плані структурно-тематичної побудови гуцулка була представлена як сюїта з різнохарактерних мелодій, що також називалися гуцулками². При цьому очевидним є вихід за межі її прикладного значення як супроводу, що переростає у сольо-концертне трактування музики до танцю з відчутним акцентом на “сольність” виконання як самоціль. На типовість такої особливості народно-інструментального виконавства вказує І. Мацієвський,

¹ Назву “гуцулка” буковинські гуцули застосовують до коломийок до танцю. В наш час всі коломийки називають “гуцулками”, тому гуцулка в структурному відношенні співзвучна зі старовинною коломийкою, але у порівнянні з нею йде у більш дрібному ритмічному малюнку.

² В часи Козаччини спостерігається вплив на структуру гуцулки танцю козачка, що в результаті призвело до поділу гуцулки на дві частини: власне гуцулки і козачка. При цьому структура козачкового розділу також зберігалась як сюїта з козачкових мелодій, що безперервно чергувались між собою.

наголошуючи на тому, що прикладна музика стає більш самостійною, при цьому і далі базуючись на пісенно-танцювальних елементах. Тому, природньо, що народне виконавство на скрипці, як одному з провідних музичних інструментів сольного та гуртового музикування в традиційній культурі українців, поступово набуває індивідуалізованих рис.

Соната для скрипки соло демонструє беззаперечне наслідування композитором народно-інструментальної традиції. Та це вже не просто музика “для слухання” чи сольноконцертне трактування музики до танцю¹, а художньо-вартісний концертно-віртуозний твір, що символізує злиття в одне ціле двох іпостасей скрипки (за М. Хаєм) – як провідного мелодичного інструменту народного виконавства та академічно-сценічної традиції.

Скомпонована соло-соната як сюїтний цикл, подібно до форми сюїт-гуцулок, і складається з шести частин. І частина “Прелюдія” побудована на основі жанрової та інтонаційно-ритмічної контрастності тематичних співставлень, викладених за принципом куплетної форми. Композитор апелює до відтворення народної манери музикування, де, зокрема, прийом гри на пустих струнах оригінально переплітається з коломийковими ритмами, створюючи картину запального гуцульського танцю.

Виразна імпровізаційність викладу у першому розділі (підкреслена відсутністю розміру на початку частини та при його змінах) майстерно інкрустована ладо-інтонаційними барвами, які, то породжують нереально-містичні образи, підсилені використанням прийому *ricochet*, то вриваються *subito ff*, втілюючи образ могутньої стихії-природи.



Рис.2.38. І.Мацієвський. Соната. І ч. Фрагмент теми І розділу.

¹ Таке означення дає І. Мацієвський до п'єси народного музиканта-скрипаля В. Галамасюка (поданої у статті композитора, написаної у жанрі сюїти-гуцулки).

Другий розділ (*Piu mosso*) є спробою композитора відтворити народну манеру інструментального награвання. Інтенсивне використання відкритих струн в якості фону для запальних коломийкових ритмів свідчить про звернення до традиційно нормативних характеристик народно-виконавського стилю.



Рис.2.39. І.Мацієвський. Соната. I ч. Фрагмент теми II розділу.

Крім цього, такий тип викладу апелює і до традицій ансамблевого музикування, де головну партію виконувала I-а скрипка, переважно у верхньому регістрі, що підкреслювало першорядність її функції в ансамблі.

Контрасність образів, притаманна всій сонаті, особливо підкреслена в другій частині “*Allegro drammatico*”, де композитор намагається проникнути в саму суть фольклору, відтворити його енергетично-цілющу природу. Таким чином, слухач опиняється на перетині двох настроєвих площин: лірично-інтимної та бурхливо-архаїчної. Аналіз ритмоструктур, застосованих в другій частині, свідчить про взаємопроникнення жанрів козачка і гуцулки, в результаті чого відбувається злиття їх ритмічних малюнків. Темам наспівного характеру притаманна перемінність метру, розміру, що нагадує про імпровізаційність народно-інструментальних витоків. Їх ладо-тональна основа наповнена різким звучанням збільшених та зменшених інтервалів, що, здавалось би, несумісні з лірико-інтимним настроєм, наприклад, епізоду-зв’язки *dolce lacrimoso*.

Справжнім ліричним осердям сонати, своєрідною інтимно-медитативною сповіддю постає третя частина - “Інтерлюдія”. В загальному приглушено-мерехтливому звучанні *con sordino* проявляються задушевні інтонації-голосіння, що вишукано підкреслені композитором з допомогою виразових прийомів. Низхідне гліссандування закінчень фраз нагадує

інтонації плачу, стогону, що у поєднанні з імпровізаційно-речитативними елементами викликає алузії до похоронних голосінь. Наче образ-спомин звучить двотактний лейт-мотив, що в межах частини втілює просвітлено-мажорний образ.



Рис.2.40. І. Мацієвський. Соната. III ч. Лейт-мотив.

Ритмічна схема другої частини, перероджується у *Allegro scherzando* (IV ч.) в новій якості. Введення далеких регістрів у поєднанні з прийомом *pizzicato* лівої руки надають музиці рис віртуозної скерцозності, при цьому акцентуючи на першорядності ритму.

В межах четвертої частини сонати особливо виразно прослідковується діалог музичної мови композитора з елементами архаїчного фольклору. Так, спостерігається ускладнення гармонічної мови, підкреслення імпровізаційності народно-інструментального виконавства шляхом частих змін доволі нетипового розміру (11/16, 9/16, 7/16) чи взагалі його відсутності, перемінності ритму, застосуванні різноманітних штрихів та їх комбінацій. Наскрізний розвиток музичного матеріалу проявляється в появі «теми-спомину» з попередньої частини, яка відтіняється загальною бурхливістю звучання.

Слід підкреслити, що опора на народно-інструментальні традиції переосмислена композитором у напрямі сольо-віртуозного трактування скрипки, що проявилось в емоційно-піднесеному тонусі музики, концертно-віртуозному «оснащенні» технічно-виразової сторони сонати.

Лірично-інтимна сфера образів III частини набуває в *Adagio* (V ч.) рис експресивної виразності. Притаманна крайнім розділам (V част. написана у тричастинній формі) речитативність викликає алузії до думної речитації, підкресленої відсутністю єдиного зазначеного розміру частини. Виклад

музичного матеріалу у середньому розділі в акордовій фактурі акцентує увагу на емоційності висловлювання, виразне виконання акордів та інтервальних ходів у партії скрипки додає йому неспішності та значущості. Кінцевий розділ скорочений, після нього звучить епізод-зв'язка *con sordino*.

Фінал «Fuga a Presto» складається з трьох розділів, різнопланових за формою та художньо-образним змістом: I розділ – fuga, середній розділ і III – скомпоновані у формі рондо.

Важливим аспектом формотворення у сонаті є наскрізний розвиток, що проявляється як у зверненні до спільної ритмоструктури у II-й, IV-й та VI-й частинах, так і у взаємопроникненні тематизму однієї частини в іншу (тема з III ч. втілена у фіналі, друга тема III ч. внесена у IV частину.).

Сміливе введення яскраво-народного ритмо-інтонаційного матеріалу вирізняє сонати І. Мацієвського з-поміж інших проаналізованих нами зразків жанру. Це додає самобутньої колористичності музичній тканині сонати, подібно до неофольклористичної манери письма М. Колесси. Також, намагання відтворити саму суть фольклору, його неповторні ритмо-інтонаційні особливості в поєднанні з сучасною гармонічною мовою перекликається з неофольклоризмом Б. Бартока.

Грунтовне дослідження композитором фольклору відобразилося у формотворенні, тематичному матеріалі, який скомпонований на основі переосмислення принципів побудови сюїт-гуцулок. Тут домінують запальні танцювальні ритми коломийкового та козачкового походження в поєднанні з самобутньою манерою народного інструментування: ефекти звуконаслідування у III ч., алюзії до гри «троїстих музик» у фактурі другого розділу I ч., застосування гуцульського ладу, використання пустих струн як іманентної особливості народного музикування, метро-ритмічна перемінність, що підкреслює імпровізаційність вислову, характерна акцентність ритміки майстерно зодягнені композитором в шати сучасного гармонічного забарвлення.

Висновки до розділу 2

Формування інструментального виконавства в Україні відбувалося під впливом як народних, так і професійних музичних традицій. Серед ключових чинників, що визначили розвиток інструментальної виконавської культури, слід відзначити розквіт багатоголосної церковної музики барокового стилю, зокрема партесного співу, який сприяв становленню поліфонічного письма. Важливу роль у становленні інструментальної музики, відіграли як європейські музичні впливи, зокрема розвиток концертуючого стилю, так і ідея національної ідентичності, що в умовах численних зовнішніх впливів стала важливим чинником формування української інструментальної традиції. Перші зразки сонати для скрипки соло в українській музичній культурі з'явилися у творчості Івана Хандошка. Комбінуючи частини різних циклів (переважно класичної сонати та сюїти, також барокової сонати і партити) І. Хандошко представляє *синтетичну* модель жанру з яскраво вираженими рисами *концертності*.

В процесі дослідження ознак національної специфіки жанру в наступних підрозділах в умовах постмодерністичної естетики виокремились взаємодоповнюючі чинники, що вплинули на появу композиторських версій скрипкової соло-сонати, серед яких пожвавлення концертного-мистецького життя у післявоєнний період, якісне покращення музичної освіти, виконавсько-педагогічна діяльність видатних скрипалів (Олексія Горохова, Олександри Деркач, Ольги Пархоменко, Юрія Криха та ін.).

Неокласична версія жанру (соната №1 О. Зноско-Боровського) свідчить про переосмислення барокового жанрового інваріанту. Композитор орієнтується на структуру та композиційні елементи барокової сонати *da chiesa* (чотиричастинний цикл, фуга, прелюдія). Індивідуальний стиль композитора в контексті національної ідеї проявляється спробі поєднати народну пісню з бароковими формами.

Неоромантичні версії жанру скрипкової соло-сонати в творчості М. Дремлюги, В. Кирейка, О. Зноско-Боровського свідчать про

романтизований типу світовідчуття, з вираженими рисами чуттєвості, психологізму та підкресленої експресивності вислову. У межах неоромантичного стильового спрямування виокремлюється три жанрові різновиди соло-сонат – *лірико-епічна соло-соната* (соната М. Дремлюги, соната №1 В. Кирейка), *лірико-драматична соло-соната концертного типу* (соната №2 В. Кирейка) та *одночастинна соната-поема* (сонати №2,3 О. Зноско-Боровського).

В умовах пошуку альтернативи канону процес розвитку соло-сонати переходить на якісно-оновлений рівень, представляючи різностильові прояви в прочитанні жанру у сонатах Л. Грабовського, М. Волинського та І. Мацієвського. Особливостями *Сонати для скрипки соло Леоніда Грабовського* є: класична чіткість форми в контексті яскраво-виражених тенденцій мистецького авангарду, порушення тонального стрижня і ладових прикмет музики. Ідея стильової “три” оригінально інтерпретована в *Сонаті для скрипки соло Мирослава Волинського*. Взаємодія жанрово-стильових елементів бароко, класицизму, романтизму переосмислюється в напрямі монументалізації циклу. У порівнянні з іншими українськими соло-сонатами, які в контексті еволюції жанру взорується на західноєвропейську композиторську практику, *Соната для скрипки соло Ігоря Мацієвського* вказує на типово-національне жанрове походження.

РОЗДІЛ 3

ЧЕСЬКА СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО: ІСТОРИКО-СТИЛЬОВА ПАРАДИГМА РОЗВИТКУ ЖАНРУ

3.1 Становлення жанру сонати-соло для скрипки у чеській музичній культурі у XVIII столітті

Чеська інструментальна композиторська спадщина надзвичайно багата. Жанр сольної скрипкової сонати в чеській музичній культурі має свої унікальні риси, які сформувалися під впливом як європейських музичних традицій, так і національних культурних особливостей. Зародження сольної скрипкової сонати у чеському контексті можна простежити в період пізнього бароко, коли цей жанр набув популярності у європейській музичній практиці. Чеські композитори активно переймали та адаптували стиль і техніки провідних європейських майстрів, таких як Йоганн Себастьян Бах та Генріх Бібер. Останній, до речі, мав чеське походження (про це згадано у першому розділі роботи) і зробив значний внесок у розвиток сольної скрипкової музики, що заклало основу для подальшого розвитку жанру.

Перші зразки сольної скрипкової сонати в Чехії виникають у XVIII столітті. Це було пов'язано із популярністю скрипки як інструмента, який мав високий статус у чеській народній і професійній музиці. Розвиток скрипкового мистецтва пов'язаний із ім'ям чеського композитора Яна Зеленки, творчість якого містить ранні зразки сонатного жанру.

Ім'я *Яна Зеленки* (Jan Dismos Zelenka) (1679-1745) було також майже втрачене у реєстрах тогочасних придворних капел. На відміну від Вацлава Водічки, який згадується у віденському мистецькому середовищі, творча діяльність Яна Зеленки документується в Празі лише з 1709 р., де він, ймовірно, навчався в єзуїтській колегії в Празі. З 1709 року він кілька місяців служив контрабасистом у Йоганна Губерта Гартіга (1671–1741), імперського провінційного губернатора в Богемії, а вже наступного року Зеленка їде до

Дрездена, щоб працювати у придворному оркестрі курфюрста Саксонського і короля Фрідріха Августа I скрипалем та контрабасистом.

Однак його головне завдання полягало в організації та складанні церковної музики для римо-католицьких церемоній, що залишило слід в його творчості. В основному, Ян Зеленка як композитор наслідує стиль європейського бароко, в якому характерні прийоми поєднуються з новаторськими. Зеленка, разом із Йоганном Себастьяном Бахом і Георгом Фрідріхом Генделем, належить до майстрів контрапункту пізнього бароко. Також, деякі музикознавці припускають, що в той час він познайомився з вокальною поліфонією Палестріни та сучасними контрапунктичними техніками, такими як канони, фуги, контрапунктичні варіації тощо. Цими формами Зеленка досконало володів і творчо розвивав їх далі. «Музиці Зеленки властива контрапунктична майстерність і гармонічна фантазія. Він часто використовує гармонічні зміни та хроматику. Інструментальна музика завжди творча і сповнена оригінальності. У деяких творах очевидна спроба використати елементи чеського фольклору. Духовна музика демонструє прагнення Зеленки максимально наблизитися до змісту тексту, його пізні меси потужно просякнуті духовністю.

На відміну від музики Й. С. Баха, його теми фуги не є внутрішньо контрастними за своєю пісенністю та розмірами, вони ближчі до Антоніо Калдара чи Богуслава Матея Черногорського. Окрім застосування строго бахівської фуги, композитор приходить до унікальних рішень поліфонічної форми як макроструктурі, так і окремих деталях, передаючи образно-емоційний зміст твору за допомогою специфіки роботи з темою в межах чіткої структури фуги. Він надає великого значення хроматиці, з якої зазвичай використовує уривки в якості цитат (наприклад, використовує риторичну фігуру *passus duriusculus* для вираження темних і трагічних настроїв, наприклад, Розп'яття Христа).

У творчості Яна Зеленки жанр сонати знайшов своє відображення у Шести тріо-сонатах для 2-х гобоїв, фагота та *basso continuo* (1721-1722 pp.).

Інтерес до цих творів не випадковий, тому що сам композитор робить примітку і зазначає, що партію гобоя може виконувати (і найчастіше виконує) саме скрипка, з легкістю долаючи технічні труднощі.

Рукописний нотний матеріал Шести сонат зберігається в електронному архів Моравської бібліотеки.

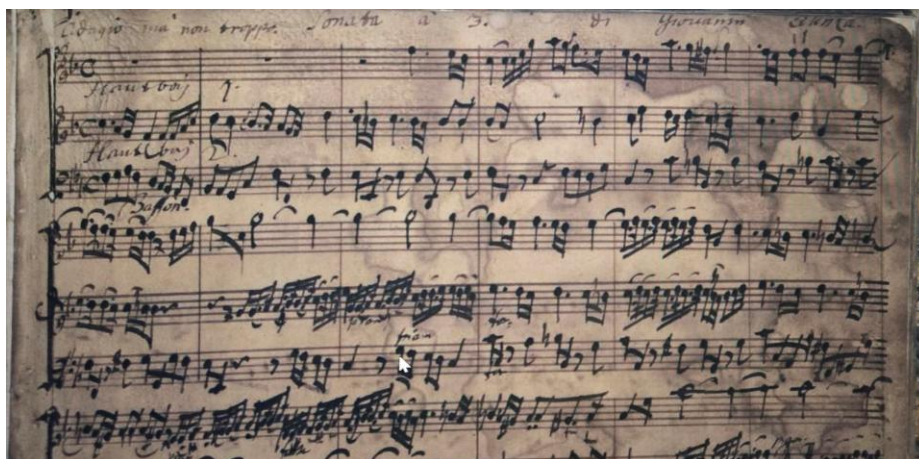


Рис.3.1. Зразок рукопису Тріо-сонати № 1 Яна Зеленки.

Цикл з Шести тріо-сонат був створений у Дрездені у 1720-1722 рр. Досі музикознавці не мають чіткої думки щодо завершення творів за життя композитора. Композиції в основному написані для 2-х гобоїв, фагота та бasso континуо, за винятком сонати № 1, написаної для скрипки, гобоя, фагота та бasso континуо. Як бачимо, в сонатах чергуються структури тріо та квартету – партія фаготу часто є частиною континуо, або ж виписана в окремому рядку (*fagotto concertante*).

Структура сонат Зеленки висуває значні технічні вимоги до партії першого гобоя зокрема (а відповідно і скрипки). Віртуозний концертний характер свідчить про впливи венеціанського стилю А.Вівальді, але також перекликається з музикою Й.С. Баха. На відміну від аналогічних циклів Генделя, частини у партіях окремих інструментів не є взаємозамінними. Музична мова містить виразні поліфонічні прийоми, які синтезуються з новітніми італійськими впливами.

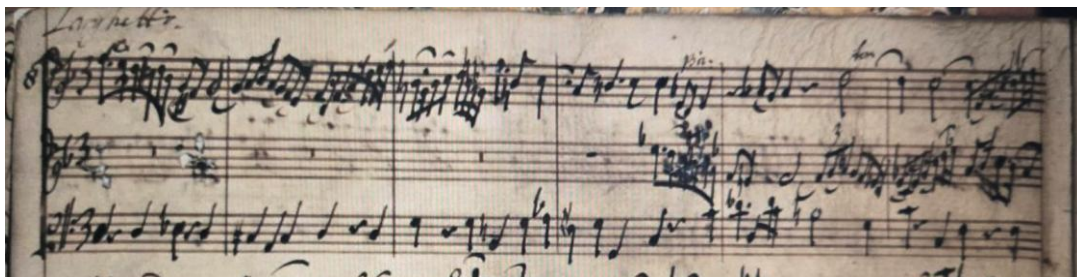


Рис.3.2. Я. Зеленка. Соната №2, фрагмент з I частини.

Композиційна форма сонат зберігає здебільшого структуру *sonata da chiesa* (повільно-швидко-повільно-швидко). Тільки соната № 5, фа-мажор, має тричастинну форму концерту (швидко-повільно-швидко). У швидких завершальних частинах прослідковуємо танцювальні репліки з (чеської) народної музики. Повільні частини засновані на аріях і, як у Баха. Композитор добре знав техніку струнних інструментів. Сам він, будучи виконавцем на скрипці і контрабасі, висуває особливі вимоги щодо рухливості і діапазону інструментальної партії скрипки, надавши їй право «першого плану» у ансамблі.

Одним із ранніх представників сольної скрипкової сонати в Чехії був композитор, скрипаль Франтішек Ігнац Бенда, відомий своєю витонченою технікою і вмінням передавати глибокі емоції через скрипкову музику. Його твори демонструють як традиційні барокові риси, так і індивідуальний підхід до форми та мелодики.

Франтішек Ігнац Бенда (1709–1786) – видатний чеський композитор, скрипаль і педагог, представник пізнього бароко і раннього класицизму. Бенда разом зі своїм братом Їржі (відомий композитор) та синами Бедржіхом і Карелом належить до видатних скрипалів свого часу. Творчий шлях Бенди-скрипаля пов’язаний із містами Прагою, Віднем та Варшавою.

Народився Ф. Бенда в місті Старе-Бенатки (Чехія) у музичній сім’ї. Спочатку здобував музичну освіту в Чехії, потім продовжив навчання в Дрездені та Відні. Працював придворним скрипалям і композитором у Потсдамі при дворі прусського короля Фрідріха II. Віртуозна виконавська майстерність зробили його одним із провідних скрипалів того часу.

Композиторський стиль Бенди поєднує традиції барокової поліфонії з рисами раннього класицизму. Він використовував витончену мелодику, багату гармонію та особливу техніку гри на скрипці. Франтішек Ігнац Бенда, якого називали «богемним Паганіні», написав численні твори, серед яких: симфоній, 6 сонат для скрипки і basso continuo, 2 концерти для скрипки, етюди-каприси та ін. Його творчість відзначається елегантністю, емоційністю та технічною досконалістю, яка значно вплинула на розвиток сольної скрипкової музики. У творах композитора яскраво відчуються інтонації чеського фольклору.

У чеській музичній культурі Бенда вважається одним із засновників чеської скрипкової школи. Його техніка гри та педагогічний підхід вплинули на багатьох музикантів і композиторів його часу. Франтішек Ігнац Бенда залишив багату музичну спадщину, яка продовжує надихати виконавців і композиторів. Його твори є важливим елементом європейської музичної культури XVIII століття.

Творчість *Вацлава Водічки* (Václav Vodička) мала значний вплив на розвиток жанру сольної скрипкової сонати у Чехії. Його «Шість сонат для скрипки і basso continuo» належать до перших зразків жанру в чеській скрипковій літературі і зберігаються в електронному архіві Моравської національної бібліотеки.

У різних джерелах не вказується точної дати народження композитора (більшість істориків вказують, що він народжений між 1715-1720 роках в Богемії), натомість його прізвище фігурує у переписі маєтку Нові Двори, а також у реєстровому записі оркестру баварського курфюрста Карла Альбрехта в Мюнхені як скрипач з вказаною заробітною платнею 380 гульденів. Також, знаходимо свідчення про те, що у 1739 році «за високі заслуги і блискучу гру» В. Водічка отримав привілей надрукувати в Парижі свої Шість сонат ор. 1, що він успішно здійснив, як свідчить зображення титульної сторінки його сонат з текстом подяки «Вашій Світлій Високості за віру в мій скромний талант»:

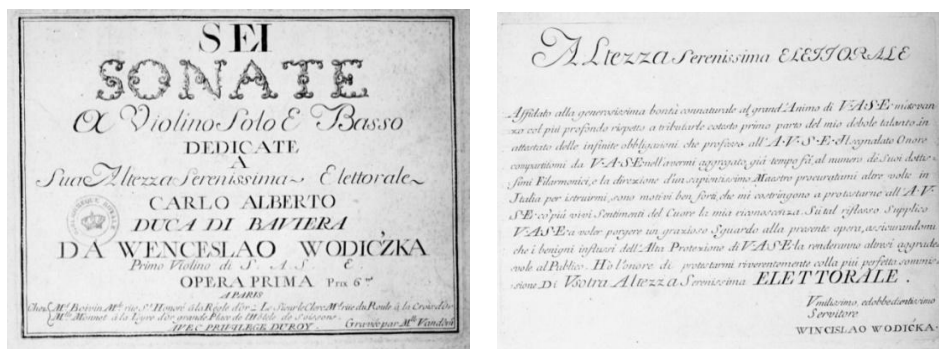


Рис.3.3-3.4. Приклад титульної сторінки та анотації до скрипкових сонат.

Сім'я В. Водічки була знайома з Леопольдом Моцартом; крім своїх обов'язків при дворі, скрипаль тричі на тиждень викладав гру на скрипці в єзуїтському музичному інституті *Seminarium Gregorianum*. Є згадки про те, що В. Водічка є автором першого підручника гри на скрипці у Богемії (опублікований приблизно в 1757 році), що свідчить про високий рівень скрипкової майстерності автора.

«Шість сонат для скрипки і basso continuo» Вацлава Водічки становлять інтерес у контексті розгляду жанрових особливостей, типових для барокової соло сонати для скрипки. Виразним є звернення композитора до традицій Й.С.Баха, «Сонати і партити» якого втілюються у «метациклі» з шести сонат. Водічка не створював партит, але він експериментує з поєднанням частин у межах жанру сонати. Кожна з його сонат тричастинна (крім третьої сонати, яка складається з 4 частин, бо містить два менуети). Перші частини – повільні Largo (1-а соната), Adagio (2-а, 3-я і 4-а сонати), Grave (5-а соната) або Sizilliano Adagio (6-а соната). Характерною рисою письма композитора є використання форшлагів з метою збагачення звучання музичного матеріалу, що було типовим для барокової музики загалом.

Другі частини – це Allegro ma non troppo танцювального характеру, де композитор щедро застосовує штрихову віртуозну техніку, переходить між позиціями, створюючи своєрідне перпетуум мобіле, що нагадує Allegro з II сонати Й. С. Баха.

Треті частини сонат це Allegro assai (1-а і 5-а сонати), Menuetto (2-а, 3-я і 6-а сонати, до того ж в 3-й сонаті є два менуети) та Giga (4-а соната). Таким чином, зберігаючи класичну тричастинну форму, композитор звертається до частин сюїтного циклу, експериментуючи і вносячи свої акценти в жанр соло сонати.

З точки зору виконавських аспектів, варто зауважити, що Вацлав Водічка часто використовує віртуозну штрихову техніку, нетипову для свого часу. Наприклад, в фіналах 1-ї і 2-ї сонат бачимо часте використання стакато групами по 6 і по 12 нот вгору смичком, що вважається складним прийомом для гри у швидкому темпі. Також, варто висловити припущення, що, можливо, композитор (і скрипаль) використовував прототип сучасного смичка, тому що враховуючи специфіку звуковидобування за допомогою дугоподібного барокового смичка виконати штрих стакато вгору у швидкому темпі було б майже неможливим. Варто зауважити, що ускладнена багатоголосна фактура з'являється лише у Шостій сонаті Водічки, де композитор вводить подвійні ноти і акорди. Ми можемо лише припустити, що композитор справді вважав свої шість сонат цілісним «метациклом» і за допомогою ущільнення фактури намагався підкреслити кульмінаційність останнього твору.

Отже, можемо зазначити вплив чеської народної музики на перші зразки сольних скрипкових сонат. Ритмічні, танцювальні мотиви й мелодична виразність стали однією з важливих характеристик цього жанру в чеській культурі. Зародження сольної скрипкової сонати в чеській музичній традиції у творчості Яна Дісмаса Зеленки, Франтішека Ігнаца Бенди та Вацлава Водічки є важливим етапом у формуванні рис національної композиторської школи, що поєднує національні елементи з європейськими тенденціями.

3.2 Новаторські риси трактування жанру соло-сонати для скрипки в чеській музиці XX століття

В XX столітті жанр сонати для скрипки соло набуває широкого застосування у творчості багатьох чеських композиторів. Апробацію жанру

зробив напевно кожен композитор, хто працював в жанрах інструментальної музики, адже соната для інструменту соло стала своєрідною «площиною» для новаторських спроб та творчих експериментів чеських композиторів, що, подібно до українських орієнтувалися на типову форму сонати, але сміливо експериментували з виразовими засобами і технічними труднощами, що було результатом безупинного розвитку жанру (на відміну від української музики).

У чеській національній культурі можемо виділити три хронологічні періоди побутування жанру в ХХ столітті:

- перший період (перша половина ХХ століття) репрезентує жанр сонати для скрипки соло у творчості Ервіна Шульгоффа, Ярослава Добрави, Павела Борковеця.
- другий – 60-80 роки ХХ століття – це післявоєнний період розвитку жанру представлений у творчості Густава Кржівінки, Далібора Шпільки, Евжена Замечніка, Клемента Славіцьки, Любоша Фізера, Штепана Луцки та Яна Новака;
- і останній – 80-90 роки ХХ ст. – демонструє сучасні новаторські прочитання жанру у творчості Міхала Кошутя, Франтішека Грегора Еммерта, Їржі Матиса та Криштофа Маратки.

Серед всього творчого доробку чеських композиторів, який нам вдалося віднайти у жанрі соло сонати, ми зосередились на найбільш яскравих взірцях жанру, що репрезентують його у заявлених контекстах.

3.2.1 Прояви модернізму у сольній сонаті для скрипки Ервіна Шульгоффа та Ярослава Добрави

Новаторські тенденції в музиці, як і в інших видах мистецтва І третини ХХ століття, були результатом зміни світоглядних та філософських течій, що свідчили про ослаблення ролі індивіда в технократичному суспільстві, втрату рівноваги між людиною і природою, культурою і цивілізацією, появу «синдрому відчуження». Рефлексії на ці процеси в музичному мистецтві свідчили про руйнування канонів минулого, що вважалися традиційними.

Особливо вразливими до таких масштабних змін у світосприйнятті виявилися малі жанри, і зокрема, жанр сонати для скрипки соло, де виконавець постає як «самотній герой», що залишається сам на сам зі своїми переживаннями і самозаглиблюється у внутрішній світ. Звідси, стихійне поєднання форми і композиції, новаторська музична мова, переосмислення, чи відмова від класичної ладотональності. Основні характеристики жанру як «відносно стійкого інтонаційного архетипу (моделі) музичного твору» (за Комендою), зберігаються у сфері формотворення та структури, і суттєво модифікуються у стильовому та інтонаційному аспекті, що свідчить про певну метафоричність жанру у відношенні до усталених базових моделей минулого.

Найвиразніші естетико-стильові впливи на функціонування жанру скрипкової соло-сонати в чеській музиці нам вдалося прослідкувати у творчості двох композиторів першої третини XX століття: Ервіна Шульгоффа та Ярослава Добрави.

Чеський композитор, піаніст *Ервін Шульгофф* (1894–1942) належить до яскраво неординарних представників музичного модернізму першої половини XX століття. Його творчість вирізняється поєднанням різних стилів і впливів, а також прагненням до експериментів. Основними рисами його композиторського стилю є синтез елементів джазу, неокласицизму, фольклору, експресіонізму та авангарду. Його джазові твори, як наприклад, *Hot-Sonata* (1927), відображають інтерес до популярної музики та ритмічної свободи. Ранні твори композитора відображають впливи експресіонізму (зокрема, музичної мови Густава Малера, Арнольда Шенберга і Ріхарда Штрауса) та характеризуються експресивністю та емоційною насиченістю.

Важливу роль у творчості митця відіграють складні ритмічні структури, інспіровані впливом джазових елементів та чеської народної музики. Ритмічні експерименти у фортепіанних п'єсах відображають пошук нових форм виразності у творах композитора. Шульгофф активно досліджував нові техніки виконання та композиторські прийоми. Наприклад, у фортепіанному циклі «*Fünf Pittoresken*» він використовує елементи музичного "абсурду". Його

симфонічна та камерна музика також демонструє інноваційні підходи до форми та фактури.

Композитор активно звертався до мотивів чеської, словацької та єврейської народної музики, які органічно вплітав у свої твори. На його творчість мав вплив Антонін Дворжак, за рекомендацією котрого Шульгоффа прийняли до Празької консерваторії в 10-річному віці. Перебуваючи в центрі перетину авангардних тенденцій, найбільш успішним творчим періодом композитора був період до 1932 року, коли він, вдосконалюючи власний стиль, навчався в Макса Регера, Клода Дебюссі, та знайомився з творчістю видатних Еріка Саті, Арнольда Шенберга.

Ервіна Шульгоффа називають представником західноєвропейського модернізму, хоч остаточно його самобутній стиль визначився лише після повернення на батьківщину та знайомства з творчістю Леоша Яначека і слов'янським музичним фольклором.

Камерно-інструментальна творчість Е. Шульгоффа представлена широкою палітрою творів для різних інструментів та ансамблів¹. Особливе місце серед них займає *«Соната для скрипки соло»* (1927 р.).

Перш за все, соната не має ладового визначення, проте наявний опорний звук *g*, який стає тонічним «фундаментом»; біля скрипкового ключа нема виписаних ключових знаків. Композитор відходить від традиційної тричастинної структури жанру сонати. Натомість, наслідує принципи побудови сольної барокової сонати через чотиричастинність та темпову контрастність. Однак, послідовність частини апелює скоріш до класичного симфонічного циклу: I – швидка, II – повільна і лірична, III – скерцо (жанр скерцо притаманний третім частинам симфоній, зокрема симфоніям

¹ Мелодія для скрипки і фортепіано (1913); Сюїта для скрипки та фортепіано ор. 20 (1912); Соната для скрипки та фортепіано Ор. 7 (1913), (1927); Соната для віолончелі та фортепіано Ор. 17 (1914); Дует для скрипки і віолончелі, (1925); Соната для флейти та фортепіано (1927); «Not» соната для альт-саксофона та фортепіано, 1930; Два струнних квартети, 1924, 1925 рр..

А. Дворжака), IV – швидка, танцювальна. Частини сонати також не мають чітко-вираженої форми, притаманної сонатно-симфонічному циклу.

Окрім того, Е. Шульгофф у партії скрипки пише бурдонні квінти (порожні струни), що створює алюзії з народністю. Танцювальні слов'янські ритми лягають в основу I, III та IV частин, що свідчить про впливи стилю неофольклоризму.

Перша частина вкладена у тричастинну форму з рисами сонатності та умовним поділом на три розділи – A1A2A3+Coda, кожен з них будується на матеріалі основної теми.

Перший розділ (a1) виконує роль так званої «експозиції», де основна тема на основі кварто-квінтових співзвучь створює бурдонний ефект і має жвавий, танцювальний характер.



Рис.3.5. Е. Шульгофф. Соната. I ч. Фрагмент початкової теми.

Мелодія охоплює вузький діапазон, наближується до діатоніки. Тема повторюється двічі та переходить у хроматичні пасажі (5-13 такти, друга тема), тематично не пов'язані з основним матеріалом, які викладаються хаотично та не мають тональної опори.

Другий розділ (a2, 14 такт) має риси розробки, оскільки сама тема проводиться п'ять разів у змінному вигляді та звучить на всіх струнах у дещо видозміненому інтонаційному варіанті. Найбільш трансформована тема у останньому проведенні на струні g, оскільки у діатоніку додається хроматизм *as*. Таким чином, разом із порожньою струною *d* утворюється інтервал

збільшеної кварта, що вносить у звучання теми нестійкість і різкість. Хроматичні і гамоподібні пасажі (друга тема) переймають цю нестійкість на себе, характеризуючись динамічним розвитком.

Третій розділ (а3) виконує роль репризи. Основна тема повертається у початковому вигляді (53 такт) та знову звучить по два такти. Однак, переривається кварто-квінтовими пасажами із використанням прийому піцicato лівою рукою. Хроматичні пасажі теж повторюють розділ а1 та переростають у рух подвійними нотами, в основі яких консонансні інтервали чергуються із досконалими та дисонансними: ч.5 – в.7 – в.6 – м.9 – в.9 – в.7 – зб.6 – в.2 – в.3 (69-76 такти). В інтонаційній основі лежить боротьба бурдонності і діатонічності із нестійкістю. В результаті основна тема «перемагає» і стає фундаментом коди.

Основна тема в коді має настирливий і заповзятий характер. Вона проводиться на струнах *d* та *a* із секундовим співзвуччям на першій долі. Завершує I частину сонати хроматичний гамоподібний пасаж, що характеризується збільшенням динаміки. Два акорди кварто-квінтової структури піцicato з опорою на *d* та *g* нівелюють ладове та тональне визначення.

Отже, співставлення двох тем – стійкої енергійної та нестійкої хроматичної створюють драматургічний розвиток I частини сонати.

Перша частина написана в стилі «perpetuum mobile» з безперервним рухом на основі динамічних хвиль та контрастом хроматичних та консонансних тем. Запальний характер *Allegro con fuoco* провокує скрипача з першої ноти раптово «увірватись» звучанням шістнадцятих на нюансі *fortissimo* і не відпускати драматичну напругу аж до останньої ноти. Штрихові позначення, запропоновані композитором додають музичному матеріалу етюдної функційості, адже на двох сторінках тексту першої частини представлений цілий спектр штрихів: *detache*, *spiccato*, *pizzicato* лівою рукою, *martellato*, *staccato*.

Друга частина сонати контрастна, будується на новому тематичному матеріалі та вкладена у просту тричастинну форму A1A2A3 з розвиваючою серединою. Знову ж основною ознакою є нестійкість. Попри повільний темп, ліричний характер, надзвичайно зв'язне *molto legato* – основна тема не характеризується надмірною виразністю. Інтонаційним зерном частини стає інтервал зменшеної кварта, що спочатку проявляється у складі *fis-b*, а вдруге – *e-as*. Друга частина створює атмосферу глибокої задумливості та емоційного заглиблення. Однак, навіть композитор демонструє зв'язок із танцювальністю у синкопованому метро-ритмі.

Перша частина A1 простої тричастинної форми умовно ділиться на два речення. Кожне з них починається висхідним інтервалом чистої октави (sul G). Октава а-а слугує так званім вступом до теми, яка активно починає розвиватися з другого такту. Вона має дещо схвильований та збентежений характер. Як зазначалося вище, в інтонаційній основі теми закладений інтервал зменшеної кварта. «Збите» лігування, що з'єднує слабу долю із сильною викликає алюзії до колискової. Весь рух розв'язується у акцентований звук *a*, що стає тональною опорою даного епізоду.

Раптова поява тризвучного акорду нетерцієвої структури на нюансі *f* вносить різкість, а наступний рух інтервалами сексти і терції з опорою на тональний центр *c* і «миготінням» терцієвого тону *e-es* ніби «натякає» на поліладовість (*C-dur* – *c-moll*) (це дуже умовно, з «натяком», адже вони не звучать одночасно).

Основна тема проводиться ще раз, в її інтонаційній основі зменшена кварта *e-as* з таким самим лігуванням нагадує колискову, однак стійкий тон відсутній. Замість нього – стрибки на широкі інтервали (в.7) з нюансом *sfz*, що створює ефект раптовості. Рух секстами знову створює тло нестійкості, на фоні якого яскраво прослуховується розкладений малий зменшений септакорд з опорою на звук *g*.

Однак, його розв'язання настає в наступному такті на звуці *h* (його можна трактувати як терцієвий тон *G-dur*, тож вже є «проблиск» ладу).

Висхідна октава (як вступ до теми) свідчить про друге речення, яке будується на іншому тематичному матеріалі, хоч по характері не створює контраст. Основна тема з інтонаційним зерном зменшеної квартали вже відсутня, однак у викладі матеріалу з'являються натяки на тональні відхилення. Оскільки виклад одно- та двоголосний, обертони від звучання струн накладаються один на один, що в результаті утворює суцільне звучання акорду. В такому випадку, утворюється ряд послідовностей: такт 12 *t* (*d-moll*) - *s* (*g-moll*) → *t* (*d-moll*), такт 13 – *dis* як ввідний до *e* (без ладу). У 14 такті з'являється мотив основної теми, однак в основі інтонаційного зерна вже інтервал чистої квартали. Такт 15 – натяк на мелодичний вид *g-moll*, такт 16-17 – натяк на *f-moll*, такт 18 - *E-dur+e-moll* (поліладовий ефект), такт 19-20 – мелодичний вид *g-moll*, що врешті розв'язується у звук *h* – після чого звучить висхідний пасаж *h-moll*. Проаналізувавши даний уривок з точки зору гармонії, можна зробити висновок, що композитор використовує класичні функції та користується мелодичним видом мінору, інтегруючи його у авангардні звукові співзвуччя.

Середня частина A2 – розвиваюча, тому що в її основі видозмінений варіант основної теми. Контраст з попереднім розділом створюється за рахунок пришвидшеного темпу. (по факту, це є повторення розділу A з інтонаційними змінами і зміщенням метру). Співучість і плавність поєднується з акцентами та речитативністю. Елемент основної теми впізнається не відразу – він з'являється пізніше і повторюється тричі в різних октавах, має схвильований, бентежний характер. В основі інтервал збільшеної квартали, що не має розв'язання. Звучання обривається паузою, після чого повторюється матеріал початку (від 3 долі 3 такту), що призводить до видозміненого звучання теми з інтонаційним зерном *e-as* у аугментації (ритмічному збільшенні).

Спостерігається натяк на поліладовість (з'являється хиткий терцієвий тон *fis-f* та опора на звук *d* (*D-dur+d-moll*)). Виклад наступного матеріалу відбувається з опорою на *d-moll*, про що свідчить повторення тонічної терції.

Короткий епізод *accel. molto com passione* є зв'язкою до репризного розділу і має опору на *d*, однак через нестійкість терцієвого тону неможливо визначити лад. Повернення початкового темпу вносить заспокоєння та опору на тональність *Des-dur*.

Реприза починається після фермати на звуці *a*. Основна тема звучить в початковому вигляді у спокійному і впевненому. Задля її ствердження і закріплення, композитор проводить її двічі. Опорним залишається звук *a*, однак ладо-тональне визначення є відсутнім. Другий варіант теми з інтонаційним зерном зменшеної квати *e-as* теж проводиться з підкресленням на портато кожного звуку, що створює ефект речитативності.

Закінчується друга частина сонати опорою на звук *g* (поліладовість), однак через зміну *b-h* та присутність звуку *es*, чи це гармонічний вид *G-dur*, чи гармонічний *g-moll*. Останній акорд – флажолетна квінта з опорою на *a*.

Друга частина це лірико-філософський центр сонати. Протяжність двох половинок в першому такті з позначенням *sonore* (звучно, голосно) демонструють впевнену стверджувальність того, про що буде «мовитись». Цей медитативний роздум з невизначеною мелодикою ніби вводить слухача в образ «хиткого і нестабільного», що лише зрідка знаходить опору, бо невизначена тут не лише гармонічна основа, але й опори такту за допомогою «зсуву» ліг. В середньому розділі характер музики стає більш схвильованим *con passione*, розвиток теми стає більш драматичнішим і стрімким, відбувається підйом на найвижчі регістри на струні «мі», життєстверджуюча тема у викладі акцентованими четвертними є кульмінацією думки в цьому епізоді. Після змістовної паузи тема середнього розділу переходить знову в нижні регістри, а згодом плавно повертається в початковий настрій і повільно, як і розпочавшись половинними тривалостями, «розчиняється» на *morendo sin al perdendosi*.

Третя частина контрастна до попередньої, в її інтонаційній основі бурдонні квінти на порожніх струнах на хроматичний низхідний рух на фоні відкритої струни, що створює зв'язок з першою частиною. Частина має

жанрове визначення – скерцо. Загалом, музична мова нагадує народну баладу, має танцювальні елементи і чіткий, пружний ритмічний малюнок.

За традиціями класицизму, скерцо – це тричастинна форма АВА1 з обов'язковою наявністю контрастної середини. Шульгофф наслідує цей принцип і вкладає третю частину сонати у складну тричастинну форму АВА з динамічною репризою. Через насиченість бурдонними квінтами створюється зв'язок з народністю, але через відсутність терцієвого тону втрачається ладова визначеність. Однак, в крайніх частинах зберігається чітка опора на звук *g*.

Перша частина А вкладена у просту тричастинну форму з розвиваючою серединою. (знову ж, її розділи дуже умовні і короткі). Крайні розділи простої тричастинної форми характеризуються дворазовим проведенням основної теми з опорою на *g*, середній розділ – одноразовим проведенням теми з опорою на *d* (попри відсутність ладу створюється тоніко-домінантове співвідношення).

Основна тема переривається паузами. Її інтонаційний склад – це інверсія теми з I частини (композитор використовує прийоми поліфонії). Вона теж енергійна, активна, танцювальна, жвава і запальна, будується на діатоніці, що змінюється двома низхідними нестійкими пасажами діапазоном в септиму. Вдруге тема проводиться в метричному зміщенні, що утворює риторичну фігуру геміоли (розмір $3\frac{1}{4}$ через зміщення сприймається як $2\frac{1}{4}$).

Втретє тема проводиться на струні *d* і її змінюються нестійкі хроматичні пасажі, що означає наявність середнього розвиваючого розділу простої тричастинної форми.

Реприза синтетична, оскільки вона поєднує проведення основної теми на струнах *g* та *d*.

Середній розділ складної тричастинної форми (В) – контрастний, будується на новому тематичному матеріалі. Складається з двох елементів: висхідного руху по чистих квартах, що обривається в другій октаві паузою й створює гротескний характер та хроматичного низхідного ходу на тлі

відкритої струни, що додає танцювальності. Ці елементи відділяються між собою паузами та виконуються на контрастній динаміці.

Весь наступний рух характеризується нестійкістю, гамоподібними хроматичними пасажами, однак відчутна опора на *d-moll* (за рахунок тризвуку).

Після цезури є невелика зв'язка до репризного розділу – з'являється основна тема з опорою на *es*, її змінює хроматичний елемент розділу *B*.

Розділ *A* – це динамічна реприза, зберігається тричастинність. Реприза простої тричастинної форми змінена – декілька разів проводиться основна тема.

Скерцо наповнене граціозністю на певним шармом, якого йому надають технічні засоби, запропоновані композитором. Штрих рікошет, стрімкі пасажі на *staccato*, *pizzicato* лівою рукою, нетипові варіанти штрихів в швидкому темпі викликають алюзії навіть до віртуозних прийомів Паганіні. Та характер частини має виразний зв'язок з народно-танцювальними джерелами (подібно до симфоній А.Дворжака).

Четверта частина – фінал сонати. Як і перша частина, вона вкладена у просту тричастинну форму *A1A2A3* з розвиваючою серединою та має риси сонатності. Кожна з частин будується на матеріалі основної теми.

Перша частина *A1* складної тричастинної форми написана у формі періоду, що складається з двох речень повторної побудови. Вона має риси сонатності, оскільки основна тема експонується і для утвердження проводиться двічі. Основна тема має веселий, тріумфальний, танцювальний характер та опору на *D-dur* (через присутність *cis*, однак постійне обігрування тону *a* натякає на домінантову функцію). Тема проводиться на фоні відкритих струн, що створює зв'язок з народністю. Пасаж у *D-dur* приводить до ще одного її проведення. Друге речення повторює матеріал першого, однак насичується хроматичними нестійкими пасажами.

Середній розділ *A2* будується на розвитку основної теми (тобто, вона має риси розробковості). Тема звучить в інверсії із зміненим інтонаційним

складом, проте вона швидко «пропадає» під пресом нестійких пасажів. На перший план виходить акцентованість. На нюансі *ff* тема проводиться у ритмічному збільшенні – аугментації, що свідчить про кульмінацію не лише фінальної частини, але й усієї сонати. Враз її змінюють нестійкі хроматичні ходи та акорди нетерцієвої структури.

Реприза повертає початкову святковість і танцювальність. Тема звучить в характері *maestoso*. Друге речення розширене за рахунок ще більшої кількості хроматично-невпорядкованих пасажів. Кода будується на матеріалі основної теми, яка втрачає свою стійкість за рахунок «розбавлення» хроматизмами.

Фінал є грандіозним завершенням сонати. Композитор підкреслює урочистий народно-танцювальний характер фіналу виразовими засобами, що дуже органічно допомагають виконавцю відтворити задум композитора. Використання засобів скрипкової техніки з метою увиразнення змісту є притаманним для кожної частини сонати.

Як вдалося дослідити, композитор експериментує з формами в контексті жанру соло-сонати, а також музична мова сонати є відверто новаторською. В рамках чотиричастинного циклу Шульгофф використовує тричастинну форму з рисами сонатності в межах частин, відходить від стандартного розуміння ладотональності, одночасно опирається на народно-танцювальні інтонації та ритміку, що свідчить про неофольклорні риси його стилю.

Ярослав Добрава (1909-1960), маючи високий рівень літературно-мистецького виховання, репрезентує інтелектуальний тип композитора. У своїх творах Добрава виявляв особливу майстерність в драматичних контрастах. Крім контрастних образів трагедійно-сатиричної тематики, його натхненням також був фольклор, а саме моравські та словацькі народні пісні.

Композиторський стиль Я. Добрави на початку формувався на основі традицій чеського міжвоєнного модернізму. Переживши воєнну окупацію, він все ж зберіг свою творчу індивідуальність; навчаючись в дитинстві грі на

скрипці, фортепіано та вокальному співу, Добрава отримав всебічне поняття про тембри і фактурні можливості інструментів та голосу.

Творча спадщина Ярослава Добрави представлена великою кількістю різноманітних жанрів¹. Для його композиторської мови характерно поєднання медитативної серйозності, емоційної напруженості мелодій, часто з'єднаних у складний полімелодизм. Його головним натхненням у створенні композиційних форм та технічних засобів були твори Йозефа Сука, Вітєслава Новака, Ладіслава Вицпалека та Отакара Єреміяша.

Соната для скрипки-соло Ярослава Добрави наслідує класичну сонатну структуру та складається із трьох частин. Однак, це авангардова соната, яка повністю відходить від класичних та романтичних традицій та наслідує модерністичну музичну мову. У сонаті поєднується медитативна серйозність та емоційна напруженість мелодичних ліній. Це соната в характері «монологу», в якому прослідковуються різномінітні відтінки людських почуттів, від медитативного роздуму, надії, стремління, до граничних станів боротьби і розчарування. Художній образ, представлений композитором, переносить слухача в «міні-життя» героя тривалістю 12-13 хвилин (саме стільки в середньому звучить соната). Хоча мелодизм сонати не має чіткого ладового забарвлення і весь матеріал звучить на основі ладової нестабільності, зате вражає глибина музичної мови, що «тримає» увагу слухача лаконічними фразами та фактурою, в якій часто «спалахують» гармонічні акорди, як моменти осяяння чи просвітлення.

Перша частина написана в помірному темпі *Moderato*. Композитор не виписує ключових знаків. Загалом, перша частина сонати є прикладом атональності, що не підкоряється традиційній тональній системі. У викладі

¹ Серед них: твори для фортепіано (Сюїта, 1937; Сонатина, 1937; Соната, 1940; Перші польки, 1949; П'єса для п'яти пальців, 1953 та ін.); для оркестру: Перша хорова симфонія (1938-1940); Урочистий марш (1945); Сюїта з балету «*Král Lávro*» (1954); Симфонія No.3 (1958); «Осінні пасторалі» (1959); твори для скрипки: Соната для скрипки соло (1942, видано у видавництві Orbis в Празі, 1942; вперше виконано в Празі в 1943р.; Сонати для скрипки та фортепіано (1942, 1959, 1963рр.). Також в творчому доробку композитора є 2 кантати, 4 опери і 3 балети.

цього матеріалу немає чіткої тоніки, субдомінанти, домінанти та інших опорних гармонічних функцій, через що відчуття «розв'язання» зникає. Композитор використовує всі 12 звуків хроматичної гама без будь-якого тяжіння до конкретного тону, що символізує рівноправність всіх звуків, як діатонічних, так і хроматичних.

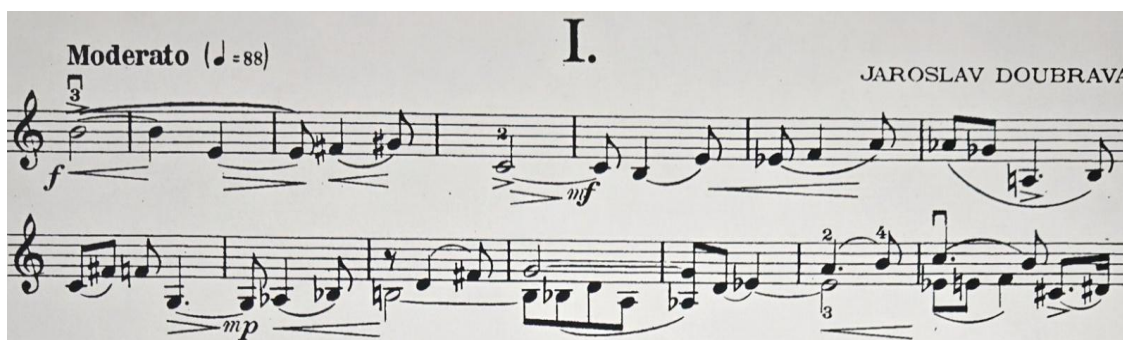


Рис. 3.6. Я. Добрава. Соната. I ч. Фрагмент головної теми.

Ще однією ознакою атональної музики є складні ритмічні структури та поліритмія, що додає музиці багатовимірності. Однак, у сонаті для скрипки-соло Ярослав Дубрава не виписує розмір. Матеріал викладається в розмірах 2/4 та 3/4, які не мають логічної організації та послідовності. Музична мова I частини сонати передає сильні емоції: напругу, тривогу та відчущчя хаосу.

Проте перша частина сонати має чітку структуровану форму. Вона складається з 5 розділів, що з в результаті вкладаються у три-п'ятичастинність ABA1B1A2.

Поділ на розділи відбувається за схожістю тематичного матеріалу та ідентичними темпами, які вступають по черзі. Розділи A – Moderato, розділи B – *piu mosso*. Всі розділи характеризується двома елементами: одноголосим і двоголосним викладом матеріалу. В момент двоголосся утворюється горизонтальний полімелодизм, адже два голоси паралельно розвиваються незалежно один від одного. (це нагадує принцип розгортання у фугах).

Ритмічним зерном розділів A, A1 та A2 є синкопа, а інтонаційним – інтервал збільшеної квати c-fis (без розв'язання). Мелодична лінія невиразна.

Попри повільний темп вона не є наспівною, навпаки – дуже напружена, загострена. Чергування хроматичних пасажів тріолями і шістнадцятими тривалостями з акцентуванням слабих долей додають драматичності.

Розділи В та В1 є контрастними за викладом матеріалу та його інтонаційним наповненням. З'являється акорд терцієвої структури a-moll, однак швидкий темп викладу і рух тріолями і шістнадцятими тривалостями вносять ще більше похмурості. Обернений пунктирний ритм додає гостроти. Деякі мотиви розділів В та В1 взаємопроникають один в одний.

Закінчується перша частина сонати безрадісною синтетичною кодою на основі дисонуючої акордової фактури.

Тематизм першої частини побудований у виглядї мелодїй в характері монологу, яким притаманна гіперболізована експресивність. Атональність, відсутність опорних ступенів та гармонічних розв'язок додає музичній мові рис внутрішньої конфліктності, безнадійного пошуку і навіть депресивності.

Друга частина продовжує настрій першої. Вона вкладається у просту тричастинну форму з контрастно-складеною серединою та скороченою репризою ABCA1. Так само не виписаний розмір, в не логічному порядку чергуються розміри 2/4 та 3/4. Панівною є атональність, відсутнє тяжіння до опорних тонів. Виклад переважно монодичний, однак на декілька тактів з'являється двоголосся, що також утворює горизонтальний полімелодизм. Метро-ритмічним зерном кожного розділу є синкопа. Основна тема розділу А має журливий, розпачливий, темний характер. В основі тематизму є одноголосні ходи на квінту, завуальовані хроматизмами та гнучкістю теми, якій притаманні визхідні і низхідні «хвилі». Щоразу дещо видозмінюючись, тематизм нагадує внутрішнє «вагання» чи «сумнів», що після кожного виходу на верхні регістри, повертається до висхідного діапазону з певним «розчаруванням», який створюють низхідні хроматичні ходи.

Розділ В характеризується зрушення темпу та будується на новому контрастному матеріалі. Основна хроматична тема набирає ліричності за рахунок залігованих тривалостей, однак виражає скорботність. Спосіб

тематично-сміслового розвитку в середньому розділі близький до фактурних елементів у Фантазії Йозефа Сука для скрипки з оркестром, де у віртуозних фігураціях шістнадцятими здійснюється заліговування останньої і першої однойменних нот, створюючи «зміщення» опорних долей. Але на відміну від тематизму Й. Сука, де панує просвітлений настрій, в Я. Добрави це стремління завершується появою кульмінаційної теми драматичного характеру *Roso largamente* і поверненням до початкового матеріалу.

Розділ С – темп *Largamente*, звучання скрипки у високому регістрі додає зворушливості та емоційності, викликає алюзії до плачу.

Реприза точна, однак скорочена. До появи двоголосного викладу тема повторюється з інтонаційною та метро-ритмічною точністю. В останніх тактах з'являється «натяк» на тональність E-dur, що вносить просвітлення у цей згусток хаосу.

Третя частина сонати контрастна до двох попередніх. Композитор виписує розмір – 3\8 та до кінця вже не змінює його. Частина вкладена у тричастинну АВА1 форму та має риси розробковості. Основна тема кожного разу проводиться у різному варіанті: або ритмічному, або інтонаційному, або штриховому. Принцип п'ятиразового проведення теми нагадує принцип вступу голосів у фугах.

Перша частина А починається з викладу енергійної і жвавої основної теми, яка має тяжіння до тонального центру *e*. Складається з двох елементів: перший – переривається паузами, висхідний поступеневий рух. Другий елемент характеризується низхідним рухом, більш ліричним характером і легатним, зв'язним штрихом. Протягом звучання всієї частини складається враження, що ці два елементи борються між собою. Вдруге проводиться тема з тяжінням до тонального центру *a*, що сприймається як відповідь (*e-a* – кварта квінтове співвідношення, що нагадує тему і відповідь у фугах).

Варто зауважити, що композитор використовує як подвійні ноти та акорди (зустрічаються також акорди із розщепленими тонами), які акцентують

увагу виключно на дисонуючій вертикалі, так і горизонтальний полімелодизм, розвиваючи два голоси паралельно.

Тема із тяжінням до *e* проводиться втретє у двоголоссі, а саме в нижньому голосі з метричними, ритмічними і інтонаційними змінами. Впізнається лише її початковий елемент.

Четвертий раз основна тема проводиться у верхньому голосі в діапазоні третьої октави, через насичений рух паралельними секстами, її початковий інтонаційний склад губиться під пресом чіткого, енергійного, гострого ритму.

Матеріал набирає розвитку, характер все більше напружується та стає драматичнішим. Два елементи вступають по чергово, перериваючи один одиний. Останній раз в першій частині звучить початковий мотив теми (перший елемент), що рухається паралельними секстами, та «переходить» у низхідний гамоподібний хроматичний пасаж, рух якого має риси геміоли (через групування метр сприймається як $4\backslash 8$, а не як $3\backslash 8$).

Середня частина В *Meno mosso* має контрастний характер – вносить заспокоєння і ліризму, однак її інтонаційна будова має риси основної теми, хоч вони і дуже умовні. Сюди ж взаємопроникають два елементи: гострий і легатний, голоси рухаються подвійними нотами як по вертикалі, та і утворюється горизонтальний полімелодизм. Складно визначити тяжіння до якогось тону, однак подекуди через акорди терцієвої структури в широкому розташуванні створюється опора на звуки *g*, *d*.

Реприза A1 характеризується варіюванням основної теми. В початковому вигляді вона більше звучати не буде, однак в першому її проведенні в репризі відчувається опора на *g-moll* (з'являється ладове визначення), більшого розвитку набирає другий елемент, що проявляється у хроматичних секстолях та хроматичних низхідних пасажах. Кульмінація третьої частини сонати – це найбільш тональне розділ. Акордова фактура, де чітко прослуховується гармонічна послідовність $D9 - T - DD \rightarrow T$ (*G-dur*), зм. $5\backslash 3 - S - D \rightarrow (d-moll)$, $D \rightarrow (a-moll) - t$ (*g-moll*). В октавному дублюванні

основна тема проводиться з опорою на тональність g-moll, вдруге – у нижньому голосі.

Закінчується соната кодою, що будується на матеріалі другого елементу. Початковий мотив основної теми в октавному дублюванні досягає емоційної кульмінації, і незважаючи на відсутність ладової визначеності, передостанній ввідний тон розв'язується на ноті h, що впевнено демонструє H-dur.

3.2.2 Неокласичні риси сонат Густава Кржівінки та Яна Новака.

Звернення до традицій музики минулих епох здійснювалось композиторами XX століття часто з метою відродження якостей та ідеалів, втрачених в той час. «Стара» (чи то «класична») музика ідеалізовувалась як явище досконале і вічне, тому предметом уваги ставали власне класичні «моделі» та жанри і способи їх втілення. Як зазначає М. О. Рябоконева, «з метою створення певної емоційно-образної атмосфери, потреба в якій на той час була надзвичайно великою, а способи досягнення не завжди знаходилися в тогочасному виражальному арсеналі, апелювання композиторів до класичного (ідеального) задля вираження актуального (сучасного) підтверджувало особливий неокласичний тип музичного мислення.» [114, с. 120].

Густав Кржівінка (Gustav Křivinka, 1928-1990)¹ – видатний чеський композитор, творча спадщина якого включає широку жанрову палітру інструментальних і вокальних творів, серед яких, великі симфонічні твори та кантати². У творчості композитора яскраво поєдналися традиції народної

¹ Густав Кржівінка походив з родини вчителів, де до музики його привчив батько. Навчався в консерваторії в м.Брно по скрипці у Франтішека Кудлачека, композиції у Вацлава Капрала та Віле Петржелека (зак. в 1950). Потім він продовжив навчатися композиції у Ярослава Квпіла (зак. У 1954 році). Його вважали настільки винятково обдарованим молодим композитором, що його випускню п'єсу Струнний квартет №1 навіть виконав квартет ім.Л.Яначека.

² Дві симфонії (No-1, оп.14, 1951; No-2, in cis, оп.18, 1955); два концерти для скрипки з оркестром (No-1, Оп.5, 1950; No-2, оп.15, 1952), Фуріант для скрипки з оркестром, оп.9а, 1950 та ін. Композитор написав кілька камерних сонат (скрипкова, оп.33, 1960 та No-2, 1975; альтова, 1983 (оновена); віолончельна, 1978); Струнні квартали (Перший - ор. 17,1954; та № 2 «Помпеї»,1972). Також написав музичні цикли House Musik для різних складів.

пісенності та музики бароко і класицизму, що було типовим для моравських композиторів. На жаль, значна частина його творів була втрачена через нещасливий збіг обставин, а те що залишилося з його творів зберігається у відділі історії музики MZM у м. Брно.

Невипадково окрему сторінку творчості Кржівінки займають твори для сольних інструментів: Соло соната для скрипки (1961), «Місяці» для альту соло на вірші Карела Томана (1978), Сюїта для гобоя (1980), Сюїта для кларнету (1980-1982), Сюїта для флейти (1981-1982). Адже звернення до жанрово-стильових моделей барокової музики було однією з основних неокласичних рис його творчості.

«Соната для скрипки соло» Густава Кржівінки складається з 4 частин, наслідуючи сонатно-симфонічний цикл. Практично кожна з частин має жанрове визначення: I – прелюдія, II – скерцо, III – чакона. Натомість, IV частина представляє собою класичний варіант швидкого фіналу. Наслідуючи класичний за формою зразок циклічного твору, все ж Соната є прикладом авангардової музики. У всіх частинах немає знаків при ключі, що свідчить про відсутність ладо-тонального визначення. Частини I, III та IV не містять виписаного розміру, отже, розмір і метро-ритм повністю підпорядковується характеру викладу тематичного матеріалу.

Перша частина – прелюдія, слугує вступом до циклу. Оскільки прелюдія – це жанр поліфонічної музики, композитор використовує відповідну фактуру. Вона написана у вільній формі та має риси варіаційності.



Рис.3.7. Г. Кржівінка. Соната. I ч. Початкова тема.

Умовно, прелюдію можна поділити на 6 розділів: AA₁A₂A₃A₄A₅. Інтонаційно-тематичним зерном виступає інтервал секунди, яка розпочинає кожне проведення теми. Всі розділи Прелюдії будуються на одному інтонаційному матеріалі, однак звучить кожного разу його інший варіант. Частина написана у поліфонічній двоголосній фактурі, у якій в процесі розгортання елементів основного тематичного зерна утворюється накладений горизонтально «полімелодизм». Розвиток обох голосів відбувається горизонтально, їх співпадіння по вертикалі утворює гостро дисонуюче звучання. Варто зауважити, що протягом прелюдії ніби «іде боротьба» за тональне і ладове ствердження. Тема із тяжінням до контретного тону змінюється атональністю; кожне проведення починається іншим звуком і має в своєму інтонаційному складі різний «набір» звуків.

Розділ А характеризується шестиразовим викладом основної теми, яка являє собою (переважно) шестизвучний мотив фігураційного характеру. Тема не має конкретного характеру, вона нейтральна, безлика, ніби «намагається вирватися і розкрутитися», однак розвиток постійно перериває вступ теми в іншому голосі. Четверте проведення має чітку опору на тональність G-dur, проте вона є моментною і відразу змінюється проведенням теми. Останнє проведення розширене, тема в нижньому голосі, в той час як верхній переривається паузами.

Розділ A1 (цифра 1) – характеризується варіантним чотириразовим проведенням теми. Другий голос вже більш напористий, він вступає в діалог з першим голосом, утворюючи по вертикалі ряд досконалих і консонансних інтервалів. Однак, через накладання обертонів один на інший створюється відчуття звукового кластеру, що не має тональної опори. Після четвертого проведення варіантні мотиви теми вступають у вигляді імітації по черзі в двох голосах.

В розділі A2 тема проводиться тричі, наближуючись до перших трьох проведенень з розділу А. Далі вона набирає розвитку і звучить у димінуції (ритмічному зменшенні). Сама тема відходить на другий план: в розвиток

вступає її наближений мотив, що ніби веде «боротьбу» з дисонансними акордами нетерцієвої структури, які вносять напругу і драматизм, а поява інтервалу децими додає фактурі об'єму і широти. Розділ А2 завершується проведенням основної теми на фоні остинатних звуків g та gis . Тема переривається паузами, що послаблюють її напругу. Розділ А3 слугує повторенням розділу А: він отримує розширення за рахунок гамоподібного хроматичного пасажу і стверджує основну тему.

Розділ А4 найбільш тематично «віддалений» від інших. Його інтонаційну основу складають секундові переклички у одноголосному вигляді та у оберненні (рух інтервалами септими), що змінюються паралельними квінтами. Такий «інтервальний хаос» і суцільна нестійкість свідчить про глибоку емоційну напругу і переживання.

Розділ А5 вносить у звучання І частини сонати певне заспокоєння. З'являється основна тема, яка плавно мігрує з регістру в регістр. Її мотиви перериваються речитативним викладом паралельних квінт, що натякає на пасторальні картини. Вкінці з'являються чотири та триголосні акцентовані дисонуючі акорди, що нівелюють ладове визначення.

Як ми бачимо вже у Першій частині, відбувається переосмислення фундаментальних властивостей музичної мови: переоцінка не лише центральних елементів музичної виразності, таких як гармонія, мелодика чи певні «стандартні» норми драматургічного розвитку, а відбувається «перепрошивання» всієї системи музичного висловлювання.

Атональність, як головна ознака Прелюдії, не завадила композитору здійснити багаторазове проведення теми в різних конфігураціях, адаптувавши атональність під технічні можливості інструменту. Музичний матеріал містить поліфонічно-інтервальну фактуру, де виклад інтервалами завжди додає драматичну складову.

Друга частина – скерцо. Оскільки цей жанр вимагає точного метру і пульсу, композитор виписує розмір – $3/8$. Окрім того, Г. Крживінка пише цю

частину в типовій для скерцо форми – складній тричастинній з контрастною серединою (тріо) АВА1.

Протягом звучання скерцо домінуючою є атональність, однак останній акорд – це тризвук G-dur, що вносить просвітлення і ладо-тональну визначеність.

Отже, перша частина А вкладає у просту тричастинну форму. Основна тема характеризується невинним рухом шістнадцятих тривалостей, що має бадьорий впевнений характер. Музична мова другої частини близька до швидких частини бахівських сонат, але вона більш драматизована. Опора на будь-який контретний тон або ж лад відсутня, але слід вказати, що опорними тут виступають підкреслені автором «маркатні» смислові точки, позначені в тексті динамічними вказівками. І точне виконання нюансів дає змогу прослідкувати елементи поліфонічного мислення, зашифровані в шістнадцятках.

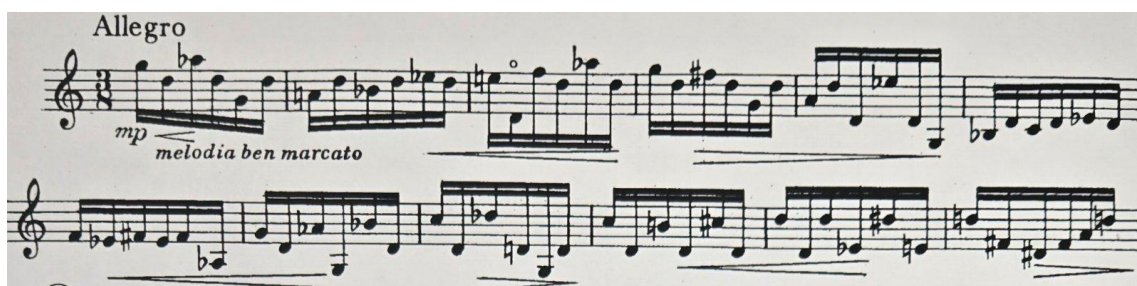


Рис.3.8. Г. Крживінка. Соната. II ч. Scherzo. Початкова тема.

У цих фігураціях остинатним виступає звук d, проте він скоріше є точкою відштовхування, ніж опорним тоном. Інтонаційним зерном крайніх розділів виступає інтервал зменшеної квінти d-as, що ніби «нависає» над всією частиною.

Середній розділ простої тричастинної форми (цифра 2) будується на контрастному матеріалі гротескного характеру. Останні 9 тактів середнього розділу вносять просвітлення класичним мелодизмом без дисонантних зворотів, після чого реприза майже аналогічно відтворює початковий період.

Середня частина В складної тричастинної форми – це тріо, композитор дає вказівку щодо її виконання у іронічному вальсовому характері. Використаний новий тематичний матеріал, контрастний до попереднього. Основна його тема має секундовий початок, що інтонаційної наближається до основної теми з Першої частини. Комбінація легатних і стрибаючих штрихів, хроматизми в ритмі вальсу власне, і створюють образ тієї іронії, про яку зазначає композитор. Початковий мотив теми чергується з триразовим остинатним повторенням інтервалу септими, що вносить суворий характер.

Наступний виклад матеріалу (цифри 5-6) складається з октавних ходів які є варіацією початкової теми вальсу (тріо) та мотиву з теми тріо. Зрештою, секундовий мотив «перемагає» і стає основою другого нижнього голосу, створюючи ефект миготіння для проведення нової теми. Сама ж нова тема будується на остинатних триразових повтореннях одного звуку, що змінюється хроматичними ходами. Сюди ж проникають пасторальні паралельні квінти з середнього розділу простої тричастинної форми частини А. Реприза А1 динамічна, написана в простій тричастинній формі.

Завершується скерцо кодою, що об'єднує мотиви всіх частин. Вкінці акорд G-dur, що створює ефект неочікуваності і просвітлення водночас.

Третя частина – Чакона, що наслідує традиційний сюїтний поліфонічний жанр і витримана у двоголосній фактурі. Композитор використовує притаманні риси жанру чакони – проводить основну тему у різних голосах у різних варіантах. Тож, третя частина складається із восьми розділів та має риси варіаційності, оскільки основна тема викладається у різних фактурних, ритмічних та інтонаційних варіантах. Переважає двоголосся, де кожен голос розвивається незалежно один від одного по горизонталі. Атональність поєднується із яскраво вираженим ладо-тональним визначенням.

Перший розділ слугує експозицією теми, разом з тим вона є найбільш тональна. Інтонаційний склад основної теми має секундові варіації, що утворює зв'язок з першою частиною і викладається у двоголоссі. Основна тема має наспівний, меланхолійний характер, відчувається опора на h-moll.

Постійна опора на секундові інтонації – то висхідні, то низхідні, нагадує зітхання. Закінчується розділ яскравим акордом у H-dur, що створює відчуття кадансування і завершеності.



Рис. 3.9. Г. Кржівінка. Соната. III ч. Chiasma. Головна тема.

Другий розділ характеризується варіантною зміною основної теми та октавними перекличками. Тема на фоні опорного остинатного звука *d* (відрита струна) звучить наче речитатив, а її «відлуння» у високому регістрі нагадує невпевнену відповідь. Такі переклички звучать три рази, після чого тема в нижньому голосі набирає динамічного наростання, а тема-відповідь поступово виходить у високий регістр.

Композитор здійснює контрастність музичного матеріалу за допомогою виразових прийомів гри. Так, зміна характеру звучання відбувається за допомогою прийому *vibrato* чи його відсутності.

Третій і четвертий розділи характеризуються нестійкістю і хроматизмами як основними засобами модифікації теми. П'ятий розділ має більш спокійний характер, секундові інтонації основної теми переходять з голосу в голос та звучать на тлі кварто-квінтових ходів.

В шостому розділі раптово змінюється фактура, з'являються трелі на фоні остинатного звуку *a*, що створює на нього опору. У верхньому голосі секундова інтонація основної теми, яка вже важко пізнається. Нестійкі дисонуючі акорди вносять напругу, а хроматичні пасажі знову створюють хаос.

Сьомий розділ (після фермати) інтонаційно найбільш віддалений від основної теми, в його основі бурхливі секундові пасажі, що перериваються нестійкими дисонуючими акордами. Восьмий розділ (*grave*) є кульмінаційним

і найбільш драматичним. Весь смисловий розвиток Чакони знаходить в цьому розділі свою кульмінацію і звучить в двоголосному викладі, де верхній голос чвертками звучить переконливо стверджуючись на фоні «миготіння» секундових інтервалів у нижньому голосі.

Закінчується чакона невеликою кодою, в якому раптово зникає експресія попереднього розділу. Основна тема знову набуває речитативного характеру і заспокоюється, остинатний звук *d* створює медитативну атмосферу. Останній акорд частини – *g-moll*, що стверджує лад.

Музична мова в Чаконі надзвичайно густа і насичена виразовими засобами скрипкової гри, які незважаючи на атональність, все ж таки формують алюзії до барокової моделі і дозволяють прослідкувати цю частину як цілісний твір.

Четверта частина – фінал слугує підсумком всієї сонати. За традиціями класиків, частина написана у сонатній формі, проте композитор інтегрує її в чисто авангардовій манері. Визначення сонатної форми аргументовано тим, що наявна експозиція з набором чотирьох тем, з опорою на звуки *d-a*. Вони створюють тоніко-домінантове співвідношення. В репризі ці чотири теми проводяться знову з опорою на звук *d* (як і в класично-романтичних сонатно-симфонічних циклах – в репризі всі партії в основній тональності).

Експозиція містить виклад традиційних партій - головної, сполучної, побічної та заключної партії, але їхні межі досить розмиті та умовні. В кожній з них закладено інтонаційне зерно – остинатне повторення одного звуку, що слугує тональним центром.

Головна партія має енергійний, наполегливий, стверджувальний характер, домінуюче двоголосся. Основний мотив містить переважно акордову фактуру, інтервал прими розбавляється секундою, що вносить різкість. Наступний виклад головної партії є атональний, переважають кварто-квінтові інтонації, що створюють відчуття пасторальності. Сполучна партія (4 рядок) будується на матеріалі головної, повторюється її основний мотив з опорою на звук *d* та на звук *a*, що утворює тоніко-домінантове тяжіння.

Побічна партія контрастна за характером – вона лірична, спокійна. Будується на інтонаційному зерні головної – остинатному повторенні звука *a* в нижньому голосі. (знову ж, по відношенню до основної опори *d* – *a* виступає квінтою, що створює тоніко-домінантове співвідношення і дає підстави вважати цю партію побічною). Заклучна партія будується на тому ж самому інтонаційному зерні, повертає попередній характер, виклад відбувається в акордовій фактурі з опорою на тони *d* – *a*. Подекуди на першу долю з'являються тональні тризвуки B-dur, H-dur, Es-dur, E-dur, cis-moll, c-moll. Це створює логіку хроматичної секвенції по підняттю тональностей на півтона, що вносить у хаос просвітлення.

Після невеликої зв'язки починається розробка на основі нового контрастного матеріалу, має наспівний, зв'язний характер, тяжіння відбувається до звуку *d*, широко розвинене двоголосся. Рух голосів відбувається переважно по секундових інтонаціях, що нагадує зітхання. Поява основного мотиву нагадує про енергійність, однак в спокійній ліричній розробці він вносить риси агресивності. Впевнені і наполегливі трелі змінюються флажолетами, що помякшує фактуру і створює інтонації плачу.

Реприза динамічна, всі партії проводяться без особливих змін (в головній і сполучній незначні інтонаційні зміни, але принцип викладу матеріалу однаковий). Побічна партія без змін, лише тепер опора на звук *d*.

Найбільших змін зазнає заключна партія. Вона ще має опору на звук *a*. В обох голосах по черзі проводиться терцієво-секундові мерехтіння, по вертикалі утворюються тритони і дисонуючі інтервали, що створює картину заціпення. Ряд хроматичних тональних тризвуків в послідовності (cis-moll – d-moll – B-dur – Es-dur – g-moll – C-dur – Cis-dur) знову ж вносить просвітлення і заспокоєння.

Раптово в повільному темпі і в ліричному, наспівному настрої з'являється тема, інтонаційно наближена до теми I і III частин. Вона викладається одноголосно, має триумфальний, переможний характер. Ствердження цієї теми у фіналі свідчить про її панівну і домінуючу роль.

Поява нижнього голосу з опорою на звук *d* та виклад цієї теми у трелях свідчить про її взаємодію з головною партією IV частини, однак вона «виривається» і ще звучить монодично у висхідному русі і дуже високому регістрі.

Закінчується соната появою нової теми в характері чакони, в основі якої пануючими є звуки *d* (головний), *a* (домінантовий) *cis* (ввідний). Останній акорд має ладо тональне визначення: переможно звучить D-dur, що завершує сонату у світлій фарбі.

Ян Новак (1921-1984) чеський піаніст і композитор, навчався у Вілема Петржелки, Павла Боржковця, Аарона Копланда та Богуслава Мартіну, серед яких останній мав найбільший вплив на його творчість¹. Богуслав Мартіну високо оцінював талант Новака і пророкував йому велике майбутнє.

Стосунки Новака і Мартіну були дружніми, позаяк не впливали на професійну сферу, де існував тандем між авторитетним вчителем і талановитим учнем. Тісна творча співпраця зумовила подібність у творчому мисленні, зокрема у формі побудови твору, пошуках натхнення в літературі та раціональності мислення. Також музикознавці відзначають спільні риси музичної мови композиторів, зокрема в ритмічних схемах та зверненні до інтонацій моравських народних пісень.

В 1950-1960 роках композитор почав звертатися до новітніх технік композиції, таких як додекафонія та серіалізм, які, як він згадував пізніше, «були скоріш експериментом і не були справжньою суттю його творчості» (цитата чешки ст.28), тому що характерними рисами його творів були чітко окреслена форма, виразна мелодична складова і часте використання модуляцій, які в цей період зазнавали експериментальних впливів.

¹ Ян Новак закінчив гімназію в Брно, паралельно вивчав композицію в Теодора Шефера. Згодом навчався в консерваторії Брно по класу фортепіано у Франтішека Шефера; композиції - у Вільєма Петржелки; диригування – у Богуміра Лішки. Отримав стипендію на навчання у США від Фонду Ярослава Єжека для молодих чеських композиторів за «Серенаду» для струнного оркестру.

За словами Франтішека Грабла, Ян Новак своїм композиторським стилем належить до неокласичної гілки міжвоєнного авангарду [цит. за 150, с. 27]. Ось як він описує стиль композитора: «...концепція, з якою він увірвався у відкритий простір свободи, в якому фантазія та уява творчого духу знайшла підтвердження його ідеї, дала можливість поглиблення та перетину минулого через кордони епох і стилів. Він (стиль, О.Г.)...сягає скрізь, до Ренесансу чи додекафонії, антикваріату чи джазу, у незліченних формах і, як ідея, яка не вмирає, не мертвіє, не старіє, тобто жива, як течія.» [150, с.28].

Одним з факторів впливу на творчість Я. Новака, подібно як в біографії його наставника Богуслава Мартіну, була тема еміграції. Соната *Sonata Solis Fidibus* написана якраз в такий період. У цей час композитор зосередився переважно на творах для хору та камерних складів. Оркестрові твори поступилися місцем в цей період камерному репертуару. Серед його найкращих композицій – *Sonata da chiesa I* з хоровою мелодією дитячого хору *ad libitum Parva cantilen in honorem sancti Francisci*, *Sonata da chiesa II* (1981) та *IV Hymni christiani* (1983) для фортепіано та голосу.

Єдиний твір для скрипки соло «*Sonata solis fidibus*», що перекладається з латини як «Соло соната для віруючих», була написана в 1980 році і присвячена Їржі Трнку, що був також її першовиконавцем¹. Згідно з текстами листів між композитором і виконавцем, композитор старанно намагався адаптувати сонату до можливостей інструменту і, насамперед, до технічних прийомів гри.

Соната для скрипки соло написана як чотиричастинний цикл: I – *Allegro*, II – *Lento*, III – *Vivace*, IV – *Grave*, *Con moto*, *Grave*.

Загальний огляд сонати свідчить про те, що їй властивий розвиток з постійним коливанням між мажоро-мінорним ладом в кожній частині. Форма твору досить чітка; стиль композиції Новака особливо відображається в

¹ Світова прем'єра скрипкової соло-сонати відбулася 25 червня 1981 р. на концерті, організованому містом Ульмом з нагоди 60-річчя Яна Новака. Другий раз скрипаль виконав її на власному сольному концерті 2 липня 1982 року у Відні.

засобах виразності та віртуозності скрипкової партії, також в елегантності і колориті звучання.

Перша частина складається зі 184 тактів, у яких чергуються вертикальні та горизонтальні мелодичні лінії. Вертикальна лінія (такт 8-10) проходить подвійними нотами контрастно до горизонталі, що розпочинає сонату експресивною темою в ре-мінорі (такт 1-7). Тема структурно розпадається на декілька фраз, кожна з яких починається з руху мелодії у вузькому діапазоні, що охоплює тонічну терцію, підкреслюючи ладово-тональну основу. Метро-ритмічна організація тематичного матеріалу основана на поєднанні тріольного руху, різного виду синкоп та змінного розміру. Загострення ладового забарвлення теми створює поява другого низького ступеня, що характеризує звучання фрігійського ладу.

Розгортання тематичного матеріалу у тт. 8-15 характеризується не лише ладотональними змінами, а й фактурними, що пов'язані з появою підголоскового дублювання мелодії, рух паралельними секстами з яскравою метро-ритмічною організацією: чергуванням тріоль, пунктирного ритму, синкоп та дво-і три- дольного метру. Така досить складна організація підкреслена із співставленням однойменних тональностей, однак, мажор звучить із VIb ступенем, характерною ознакою поєднання мажоро-мінору в народній традиції.

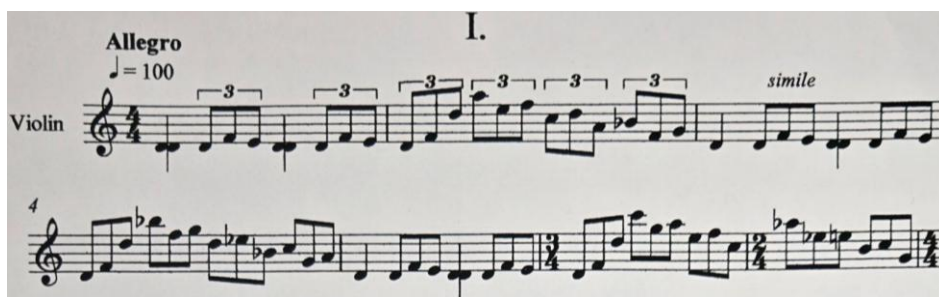


Рис.3.10. Я. Новак. Соната Solis Fidibus. I ч. Фрагмент початкової теми.

Піщікато лівою рукою, що появляється в 32, 36 такті, і частішає до 40 такту додає звучанню вишуканого відтінку з елементами несподіванки, і на

diminuendo приводить до початкової теми у 41 такті. Ритм в Першій частині дуже строгий, часто використовуються акценти і пунктирний ритм, ритмічною основою цієї частини є чергування квартолей і тріолей у варіантах з шіснадцятими. У фрагментах зі зміною метру і пунктирним ритмом це додає музичному матеріалу танцювального характеру і відтінку джазових тенденцій.

На початку Новак використовує акордову мелодику, фактурно написавши тему тріолями, що мали б скласти акорд. Такий спосіб композиції часто зустрічаємо в Йогана Себастьяна Баха. Горизонтальний хід теми ніби заохочує до виконання її мелодійно і фразуючи, особливо коли звучать не всі ноти акорду, а повна гармонія складається лише протягом наступних тактів, ніби розтягуючись в часі. Тому, можемо припустити, що композитор перейняв принцип такого викладу акордів від попередників (зокрема, Й. С. Баха), творчість яких він ретельно вивчав і черпав натхнення.

Головна тема Першої частини повторюється загалом шість разів, і це свідчить про використання композитором однієї з найстаріших форм – рондо.

Велика увага приділяється динаміці і колориту. Перше проведення починається з форте, яке утримується і повільно переходить в *diminuendo*; згодом *forte* знову посилюється, коли повертається основна тема. У такому динамічному напрямку рух триває більшу частину часу. Крещендо також відіграє важливу функцію виразового засобу, адже у виконавському аспекті це здійснюється з допомогою свобідного руху правої руки, особливо під час виконання акордів. Акцент на нотах переважно бачимо в пунктирному ритмі, або у експресивному проведенні вісімками. Від шістнадцятого до двадцять другого такту використовується типова для бароко фактура, де головний голос – це мелодія, яка звучить під акордовий супровід. Триває *Allegro* приблизно дев'ять хвилин.

II частина *Lento* створена у формі А-В-А і складається з 278 тактів. Крайні частини написані у формі двоголосся як «діалог» двох мелодій: верхня домінуюча тема на струні «соль» та нижня тема на струні «ре», акомпануючого типу. В крайніх частинах постійно змінюється метр. Але

композитор так майстерно це продумав, що під час виконання сонати ця особливість допомагає створенню виразового ефекту пориву: стремління шістнадцяток в метрі $3/8$ і $6/8$ ніби стримується статичними четвертями з крапкою в тактах на $9/8$ (в 187, 189, 191, 193 тактах) та $5/8$ (197 такт); і подібно це відбувається у змінах метру між $2/8$ (т.202, 204) і $6/8$ (т.203, 205).

Розділ В триває з 23 до 61 такту, має більш мелодійний характер у порівнянні з частинами А. Середня частина багата ритмо-формулами, що чергуються з динамічними хвилями *crescendo* і *diminuendo* на основі шістнадцятих. Для середньої частини також притаманні зміни метру ($4/4$, $3/4$, $2/4$, $6/8$, $4/8$, $2/8$). В контексті виконавської концепції це спрямовано на своєрідне «стиснення» ритмічного малюнку теми, що підкреслює кульмінаційне нагнітання (т. 217-221).

Третя частина, *Vivace*, ніби динамічне скерцо, вривається після філософсько-розмірених пульсацій попередньої частини і має 137 тактів. Характерний метр *Vivace* $6+5/8$ відразу додає гостроти і примхливої танцювальності музичній мові. *Vivace* написано у формі А В А. Перша частина А має 29 тактів в основному у фактурному викладі ламаних акордів і з низхідним каденційним ходом шістнадцятими у 9 такті; кінцева А дещо коротша (триває 19 т.), на основі початкового матеріалу.

Середній розділ В не менш динамічний ніж крайні, але тут ми бачимо інші фактурні рішення: діалог, чи скоріше змагання відбувається між квартольними і тріольними ритмами. Тріолі звучать в характері перпетуум мобіле, яке систематично переривають вісімки у викладі секстами з характерним ритмом, який створює характер загрози. У 336 такті відбувається зміна метру на $3/4$ і на 11 наступних тактів з'являється новий ритмічний малюнок з пунктиром. Технічною складністю для виконавця в цьому епізоді можуть бути стрибки між струнами «мі» і «соль», які звучать як «питання – відповідь» завдяки контрастному звучанню віддалених регістрів.



Рис.3.11. Vivace. III ч. Тема середнього розділу.

Також у 348-349 та 365-366 тактах композитор застосовує цікавий прийом – glissando на флажолетах, при цьому зазначає його не з типовою висхідною лінією, як зазвичай це роблять композитори, а виписує шістнадцятки визначеними нотами, що передбачає рух пальця лівої руки з певними орієнтирами на ці флажолети. Висхідний пасаж залігованими квінтами на crescendo у 373 такті завершує середній епізод і повертає початковий матеріал з метром 5+6/8. У третій частині спостерігається значне ладове коливання між мажором та мінором, що композитор запозичив у свого вчителя Б. Мартіну.

Фінальна частина сонати має 97 тактів і складається з трьох розділів: Grave, Con moto і Grave. За формою розділяється на частини А В А.

Крайні частини фіналу (Grave) вже з перших акордів спонукають провести паралелі з Чаконою Й. С. Баха та частково з «Фолією» А. Кореллі, адже звернення Яна Новака до спадщини цих видатних барокових композиторів була очевидною.



Рис.3.12. Я. Новак. Соната. IV ч. Grave. Фрагмент теми

Середня частина *Con moto* танцювального характеру також викликає асоціації з творами Й. С. Баха, адже саме тут Я. Новак звертається до принципу композиції фуги, майстерно проводячи тему в різних регістрах. Слід зауважити, що навіть в рамках барокової форми композитор використовує характерні для цієї сонати зміни метру, зокрема трапляються і 5/8, і 3/4.

3.2.3 Стильові інваріанти жанру сонати соло для скрипки у творчості Їржі Матиса та Францішека Грегора Еммерта

Останнє двадцятиліття ХХ століття багате на модерністичні соло-сонати у творчості чеських композиторів. Кожен з них експериментував з формою та змістом, максимально модернізуючи музичну мову і засоби виразності. Також композитори пропонували інші варіанти прочитання жанру, зокрема Партита для скрипки соло Клемента Славічки (1910-1999), чи Поема та Монодрама для скрипки соло Іллі Зеленки (1932-2007). «Композиторські пошуки були продиктовані сферою широкого асортименту стильових і жанрових інваріантів, можливістю експериментувати, в чому кожен композитор вбачав сферу самовираження, органічно крокуючи за постмодерною фрагментацією, використанням різних джерел та плюралістичним нашаруванням відмінностей» [171, С. 84]. В цей період були написані Соната для скрипки соло Міхала Кошутя (1993), Соната для скрипки Францішека Грегора Еммерта (1996), Цикл з Шести сонат Їржі Матиса (1977-1996), Соната, Поема та Монодрама для скрипки соло Іллі Зеленки, Цикл з шести сонат для скрипки соло Кшиштофа Маратки.

Серед найвиразніших зразків жанру не можемо оминати увагою *Шість сонат для скрипки соло Їржі Матиса та Сонату для скрипки соло Францішека Грегора Еммерта*, які особливо виразно характеризують напрям розвитку жанру для інструмента соло, по-різному рефлексуючи на тенденції сучасності.

Їржі Матис (1927, Баков (р-н Наход) – 2016, Брно), композитор і педагог, представник сучасної генерації чеських композиторів. Основи музичної освіти отримав від свого батька органіста, керівника оркестру та

приватного вчителя музики. У 1947 році він закінчив консерваторію Брно як органіст (навчався у Франтішека Міхалека); згодом вивчав композицію у Ярослава Квапіла в JAMU (Janáčkova Akademie Múzických Umění v Brně) до 1951 року. Також Ї.Матис склав державний іспит зі спеціальності фортепіано.¹

У його творчості переважають камерні твори для різноманітних ансамблів. Серед них музика для сольних інструментів, традиційних камерних складів - струнного квартету, квінтету духових та інших різноманітних комбінацій інструментів.

Стиль композитора з самого початку сформувався як самобутній та оригінальний, його визначальною рисою є поетизація музичної експресії, що відображається у висловлюванні філософських ідей, адаптованих в контекст жанру. Притаманне композиторам новаторство у пошуках зрозумілих для аудиторії форм висловлювання, знаходить у творчості Матиса унікальне «поетичне забарвлення» сучасної музичної мови.

Шість Сонат для скрипки соло Їржі Матиса були написані протягом шести років з 1991 до 1996 року (крім Сонати №.1, 1977р., що хронологічно відділена).

В *Сонаті No.1 (1977)* продемонстровано кілька характерних ознак, які будуть типовими для всіх творів циклу і будуть вдосконалені в наступних сонатах. Так, наприклад, інтонаційним зерном всього чотиричастинного циклу Першої сонати стає інтервал секунди, її обернення – (септими) та малої нони, що свідчить про свідоме «применшення, пригнічення» ролі мелодизму на фоні структури. Для викладу матеріалу характерне взаємопроникнення тем, однак їхній синтез не спостерігається. Композитор використовує прийом прихованого двоголосся, тоніко-домінантове співвідношення тональностей (опираючись на тони, а не на тональності), контрастні мелодичні лінії, логіку і

¹ У 1953–1957 рр. - асистент на кафедрі композиції в JAMU; згодом муз. керівник радіо Брно. У 1962–1967 рр.. співпрацював з Остравським квартетом і Остравською консерваторією як композитор, а згодом, у 1969–1977 рр.. та у 1996–2004 рр. як викладач у консерваторії Брно. З 1980 р. – редактор празького видавн. Panton. У 1992 р. співзасновник відродженого Клубу моравських композиторів.

структуру форми, динаміку розвитку, що дозволяє провести паралелі до принципів творення музики бароко.

Музична мова сонати характеризується нашаруванням дисонансів, інтонаційною нестійкістю в синтезі з досить інтенсивним динамічним розвитком, що дає сонаті ознак завершеності. Характерною рисою сонати є багатотемність, технічна різноманітність та яскраво виражена віртуозна концертність.

Соната No.2 (1991) вже своєю назвою скеровує до певного розуміння музичного матеріалу, адже примітка композитора до цієї сонати - «Чотири короткі речення».

Перша частина *Allegro affettuoso* швидка, вкладена у складну двочастинну форму АВ з невеликою зв'язкою, що сполучає розділи. Крайні розділи частини А (яка вкладена у тричастинну форму) характеризуються наполегливою, рішучою темою. Повторюваність одного мотиву звучить настирливо і нагадує інтонацію «запитання»; цей мотив має риси імпровізаційності. Середній розділ частини А будується на новому контрастному матеріалі, з опорою на d-moll. В мелодиці появляється зв'язність та ясність, однак септима і секунда вносять дисонанс і повертають до попереднього нав'язливого образу. У такті 18 чітко прослуховується функція розкладено секундакорду II ступеню d-moll (II2). Реприза повторює початковий період, вона скорочена і переходить у зв'язку (т. 33-40) на нейтральному матеріалі (секундові ходи).

Друга частина форми В – це період типу розгортання. Нова контрастна тема будується на півтонових ходах вгору і вниз, нагадуючи тихе зітхання лірико-молитовного характеру. Поява септим символізує внутрішній неказаний біль, та частину символічно закінчують кварта з опорою на d-moll, як символ чистоти і смирення.

Друга частина *Lento* повільна, меланхолійна, споглядального характеру. Мелодична складова досить пластична і проста, лірико-наспівний характер нагадує «колискову», рух якої монотонно повторюється.



Рис. 3.13. Ї. Матис. Соната 2. II ч. Фрагмент першої теми.

Третя частина сонати *Poco animato – misterioso* рухлива; це період типу розгортання, що складається з шести речень. Тематизм побудований у вигляді обривистої теми на основі вісімок, розділених паузами, що надають таємничого характеру *misterioso*. Мелодична складова характеризується наспівністю, яку систематично перебивають дисонансні інтервали, які в 44 такті набувають рис поліфонічного викладу, перебуваючи в межах двоголосся.

Четверта частина *Allegro risoluto* – швидкий фінал у простій тричастинній формі з кодою ABA1. Повертається тональний план першої частини, що є основою сонатно-симфонічного циклу.

Крайні розділи характеризуються рішучою та наполегливою темою, що невинно повторюється. Її тип розвитку нагадує коло, а акценти додають різкості та активності. Елементи тематизму в «обриваних» фразах першого розділу викликають алюзії до новаторської в свій час музичної мови Леоша Яначека, а саме матеріалу його Сонати для скрипки з фортепіано (IV частини). Опора на d-moll демонструється знаком b та gis (IV підвищений щабель – як натяк на двічі гармонічний мінор), також композитор пише des=cis (що повністю створює опору на двічі гармонічний вид мінору). Закінчується перший розділ опорою на D-dur (відчуття поліладовості).

Середня частина B на контрастному викладі матеріалу, але за характером близька до основної. Секундові інтонації додають благальності, однак її нівелює рух подвійними нотами: на фоні остинатного звуку з нижньому голосі проводиться поспівка. По вертикалі утворюються досить дисонуючі

співзвуччя, однак вони переходять у монодичні секундові інтонації, що перебирають звуковий «безлад» на себе.

Зв'язкою до репризного розділу є матеріал, подібний до першої сонати: на статичний звук нашаровуються секунди.

Реприза проводиться без особливих змін. Завершується соната синтетичною кодою. З'являється новий нейтральний матеріал, в основі якого хід на інтервал кварта, який демонструє заклик з опорою на D-dur. Раптового вривається основна тема. Її початковий мотив знову вносить рішучість. Останнім є інтервал великої септими, що знову ж ставить знак запитання вкінці. Соната не має свого логічного завершення і залишає «три крапки» вкінці (алююзії зі скрипковою сонатою Л.Яначека).

З аналітичної точки зору, основними рисами другої сонати є багатотемність та варіантність матеріалу, де частини не пов'язані між собою, і як зазначив автор, є «окремими реченнями», і можуть виконуватися як окремі частини твору.

Соната No.3 (1993) має назву «Варіаційна»¹ і є наймасштабнішою із циклу, адже складається із 7 частин. Всі вони є дуже короткі, однак пов'язані між собою змістом та тематичним матеріалом.



Рис. 3.14. Ľ.Матис. Соната 3. I ч. Початкова тема.

¹ Вперше була виконана на фестивалі в Кромеріж (Kroměříž-IV.Forfest) скрипалькою Марією Гайдошовою (Gajdošová Marie).

Перша частина (Volne – ne prilis, чес.) написана у простій тричастинній формі АВА1. Формотворчою є інтонація розділу А, адже вона буде звучати і у інших частинах сонати. Основна тема має таємничий характер, звучить ніби пролог. Відчутна опора на g-moll, оскільки присутні знаки b та es, fis – як гармонічний вид, as – як натяк на фригійський лад. Тема розгортається плавно, вона має широке дихання, хоч її діапазон вузький. Нестійкості вносить інтервал збільшеної квати, що не має розв’язання.

Середня частина В будується на основі тематизму з пунктирним ритмом, паузами та дисонуючими гармоніями, що створюють войовничий, заповзятий образ. Після хроматичної секвенції (такти 21-24), яка вносить м’яккість і світлість, з’являється типовий для цих сонат інтервал септими. Загалом, цей матеріал має опору на звук g, але опора на лад відсутня.

Репризний розділ закінчується висхідною гамою g-moll у фригійському ладі (з пониженим II ступенем).

Друга частина (Živě – vesele) швидка, контрастна, весела; на основі жвавої теми народно-танцювального характеру. Написана у простій тричастинній формі АВА1. Вона не має ладового визначення, проте відчутна опора на звук d. Секундові інтонації тут вже додають політності, вони не створюють драматизму. Танцювальність створюють остинатне повторення звуку d, з акцентами на слабу і сильну долі. Спочатку в нижньому голосі додається звук g, вдруге – as, що в результаті не має розв’язання.



Рис. 3.15. Ї. Матис. Соната. II ч. Фрагмент початкової теми.

Середня частина – це точне повторення основної теми першої частини, що насторожуюче звучить як лейтмотив «нагадування» і створює серйозний, навіть строгий образ. Невеликою кода на основі інтонаційного зерна, що є властивим всьому циклу сонат – інтервалу секунди (нони), створює розмиті образи і вже очікуваний ефект «запитання».

Третя частина (в тому ж характері і темпі що і перша) звучить як рефлексія на попередній матеріал; споглядального характеру. Інтонаційна основа – тема першої частини, з акцентом на розробці початкового мотиву. Спочатку він настирливо повторюється, аж поки не отримує ствердження. Третя частина виконує функцію зв'язки (чи навіть вступу) до четвертої частини, де четверта, п'ята і шоста частини тематично об'єднуються і утворюють собою просту тричастинну форму, виконуються атака. Шоста частина є скороченим повтором четвертої.

В основі четвертої і шостої частин легка і безтурботна тема веселого, грайливого характеру, що складається з двох елементів: перший - стрімкий низхідний на основі септими і ритмічного зерна другої частини; другий – будується на остинатному повторі звуку *b* зі септимою в нижньому голосі. Створюється алюзії до образів природи, пасторальні картини. Шоста частина – це «стислий» повтор четвертої, з використанням першого і другого елементу.

П'ята частина - ліричний центр; вона будується на матеріалі основної теми I частини, вносячи цим контраст; домінують строгі образи, поетизація і розміреність висловлення. Загалом, ця частина написана у формі періоду з трьох речень, матеріал повторюється. Поява септим вносить дисонанс, але символізує радше картини природної негоди, ніж якісь глибокі психологічні образи.

Фінал сонати (*Zive – energicky*) це найбільш не стійка і не логічна частина, яка звучить в сфері дисонансів. Основна тема має жвавий і енергійний характер, будується на секундових інтонаціях і широких октавних стрибках. Панують секунди і інтервали септим, хаос і безлад. Попередні образи повністю

розвіюються. Лише фінальне кілька разове «насадження» інтервалу малої нони свідчить про певний підсумок.

Загалом, ця соната нагадує картини людського життя. Головним у сонаті є контраст між глибоко-змістовною та народно-танцювальною сферою, що варіюється в кожній частині. Вона сповнена різноманітними образами і барвами, а фінал слугує підсумком прожитого – ліричний герой роздумує над своїм життям. «Червоною ниткою» через всі частини проходить основна тема, яку можна назвати лейтмотивом життя.

Соната виступає глибоким філософським твором, який розкриває багатогранність людського життя через риси музичної мови. Незважаючи на підзаголовок «варіаційна», її структура уникає класичних варіацій, натомість демонструє концепцію варіантності. Основна тема, яка проходить «червоною ниткою» через усі частини твору не розвивається шляхом простого перетворення форми чи фактури, а зображується в різних образах і настроях. Основним формотворчим чинником теми є інтонаційне зерно – інтервал малої секунд, що служить єднальним «фундаментом» для всіх частин. Кожна з частин сонати пропонує іншу перспективу на цю тему.

Варіаційність у даній сонаті не слід розуміти в класичному сенсі, а потрібно розглядати як засіб створення цілісного музичного полотна.

Соната No.4 (1994)¹ одночастинна, яка дуже вирізняється із циклу. Її структура опирається на багатотемність. Всього є шість контрастних тем, які вступають одна за одною, або звучать їхні уривки. Теми не синтезуються і не переплітаються між собою, кожна з них звучить окремо, створюючи таким чином монолітну музичну тканину. Соната вкладена у контрастно складену форму з рисами варіантності. Її важко ділити на окремі розділи, оскільки теми вступають у хаотичному порядку, не підпорядковуючись логіці, а часом ми

¹ Вперше виконана Марією Гайдашовою 1.12.1998 року в концертному Залі консерваторії Брно.

бачимо лише їх початкові розділи. Окрім того, відсутня ладо-тональна основа, та спостерігається тяжіння до конкретного звуку, який не є постійним.

Соната демонструє глибокий психологізм, глибоко-зосереджені образи, думки, що визначають спрямованість цього твору в сторону «монологу», що змальовує внутрішній стан ліричного героя.

Перша тема будується на пронизуючій секундовій інтонації, із затриманням, що має моторошний і не приємний характер (з опорою на звук d). Друга тема (12) контрастна, будується на новому матеріалі, характеризується полімелодичністю: вона має двоголосний виклад, де кожен з голосів розвивається паралельно по горизонталі. Її інтонаційним зерном стає інтервал чистої квінти. Попри нестійкість, тематизм має спокійний і ліричний характер, секундові інтонації в помірному темпі нагадують повільні кроки.

Третя тема (такт 37) вривається раптово. Вона знову ж контрастна, має швидший темп, перекликається з ритмоформулою теми II, IV, і VI частин Третьої сонати.

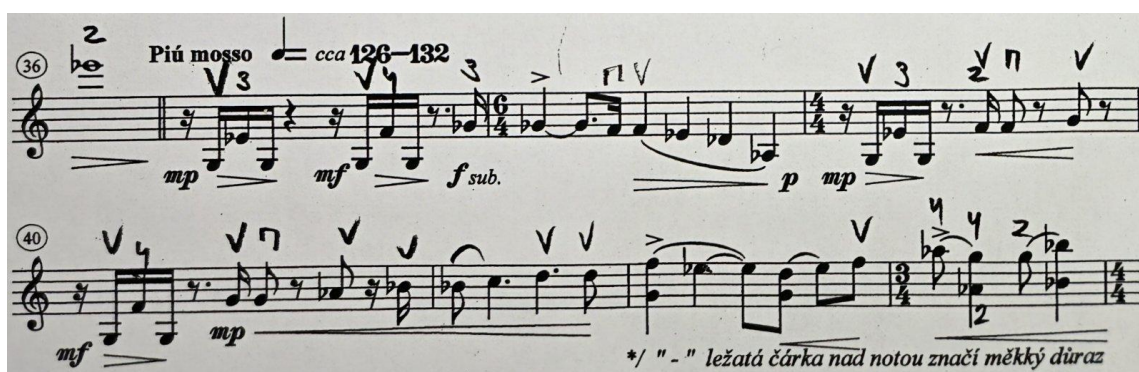


Рис. 3.16. Ї. Матис. Соната 4. Фрагмент третьої теми, 37-43 такти.

Переважає монодичний виклад. Тема переривається паузами, має агресивний, збентежений і нервовий характер, пунктирний ритм та секундові і септові інтервальні зіставлення вносять гостроти. На два такти з'являється перша тема (т. 46-47), після чого ще раз повторюється третя.

Четверта тема (т. 61) має опору на звук d та a (тоніко-домінантове співвідношення), будується на новому контрастному матеріалі. Мелодична

лінія переривається паузами, має риси танцювальності, бадьорий та жвавий характер. Виклад спочатку монодичний, потім в октаву. Секундові інтонації нагадують зітхання.

П'ята тема (т. 77) – містить зіставлення двох елементів: наспівного та пунтирного, що і формує її монолітність. Обидва елементи будуються на висхідних секундових ходах. Після витриманої фермати вступає шоста тема, що має лише одне проведення. Вона характеризується невинними хроматичними гамоподібними пасажами, що стрімко рухають вгору. Вони альтеровані, переривається паузами, а із виходом у високий регістр ніби заявляють про свою перемогу.



Рис.3.17. І. Матис. Соната 4. Фрагмент п'ятої теми, 139-145 т.

Після цього у швидкому темпі з'являється танцювальна тема. Сухі і гострі оститанті повторення одного звуку звучать на сильну долю, вони чергуються із трельованими звуками. Подальший розвиток забезпечує видозмінений варіант четвертої теми. Секундові ходи розбавляються кварто-квінтовими, що додає ще більшої нестійкості. Раптово вривається четверта тема знову у видозміненому варіанті: танцювальність забезпечується дещо зміненим метро-ритмом, а остинатність змінюється секундовими висхідними та низхідними ходами. Невеликою зв'язкою до першої теми є флажолетний епізод, що будується на секундовому у квартовому ході та зображує беземоційний, безликий образ.

Завершує сонату кода, що будується на інтонаційно-видозміненому варіанті третьої теми з опорою на c-moll.

Гармонічна мова в сонаті позбавлена тонального визначення, наповнена дисонансами та хроматизмами, але час від часу з'являються опори на окремі ноти, що вносить ілюзію стабільності у цьому внутрішньо-конфліктному монолозі. Відбувається ніби внутрішня боротьба головного героя. Технічні засоби і регістри скомпоновані композитором у такий спосіб, що виконавець повинен ніби змагатися сам зі собою: наприклад, віддалені регістри потребують постійних стрибків лівою рукою; задумане звучання мелодичної лінії на нюансі піано раптом переривається піццікато лівою на струні соль та ін. Музика образна і непередбачувана, водночас залишає слухачеві простір для уяви.

Соната No.5 (1995) написана в нетиповому для класичних традицій п'ятичастинному циклі.

Перша частина дуже швидка, енергійна, написана у простій тричастинній формі з контрастною серединою та кодою АВА1. Основна тема характеризується зміною метру – $5/8$, $2/8$, $4/8$, $3/8$.



Рис.3.18. Ї. Матис. Соната 5. I ч. Фрагмент головної теми.

Цікаво, що на закінчення фрази завжди припадає розмір $2/8$. Тема переривається паузами, має енергійний, активний, дещо навіть танцювальний характер. Відчутне тяжіння до тональності *c-moll*, однак понижений II ступінь – *des* свідчить про лідійський лад. Складається таке враження, що тема

декілька разів хоче вибратися догори, але обривається і починає ще раз. Успішний вихід у верхній регістр закріплюється висхідною гаммою c-moll.

Середня частина контрастна, вона стабільна (витримана у розмірі 4\8), але нестійка, має двоголосний виклад. Тема має наспівний, зв'язний і спокійний характер, однак секунди, тритони (без розв'язання) і септими додають гостроти. Постійна опора на звук с та фігурація звуку des створюють тяжіння до лідійського ладу c-moll, що нівелює ладо-тональний контраст між частинами.

Реприза повторюється без особливих змін, повертаючи попередній активний характер. Низхідний рух із септим з високого регістру в середній нагадує картину, як снігова лавина скочується донизу.

Кода будується на новому матеріалі та складається з двох контрастних елементів. Генеральна пауза слугує моментом заспокоєння. Завершує сонату секундовий низхідний рух, який можна трактувати двояко: якщо мислити з тяжіння у c-moll – то це VII, VI ступінь, що рухаються в домінанту. Якщо ж мислити у g-moll, то виходить III, II понижений ступінь (натяк на лідійський лад), що розв'язуються в тоніку.



Рис.3.19. І. Матис. Соната 5. Фрагмент репризи, такти 65-78.

Друга частина контрастна, слугує ліричним центром. Вона також написана у простій тричастинній формі з контрастною серединою АВА1.

Крайні розділи побудовані на темі широкого дихання: вона наспівна і лірична, не містить дисонансів. Кварто-квінтові інтонації створюють картини пасторальності. Тема викладена половинними і четвертними тривалостями,

що додає їй широти і просторовості. Частина А написана у формі періоду, що складається з двох речень повторної побудови. Друге з них є розширене за рахунок розвитку матеріалу. В початковому мотиві опора зберігається на *as*, в другому реченні – *es*. З'являються ще секундові інтонації, що нагадують коливання хвиль чи легкі подихи вітру з опорою на звук *c*. Вкінці відбувається ніби «модуляція», і з'являється опора на *g*.

Середня частина В контрастна як за образом, так і за викладом матеріалу. З'являються восьмі тривалості, кожна з яких переривається паузами. Це три ланки хроматичної висхідної секвенції, з опорою на *g* та пониженням II ступенем. Вони звучать як на сильні, так і на слабкі долі, створюючи геміоли. В середньому розділі з'являється динамічне наростання завдяки тематичному викладу, який звучить наче марш в дещо швидшому темпі, завдяки чому з'являється відчуття напруги (загрози).



Рис. 3.20. Ї. Матис. Соната 5. II ч. Такт 24-32.

Реприза проводиться без особливих змін, повертається попередній спокій і пасторальність.

Третя частина дуже коротка і лаконічна, за своїм викладом нагадує середній розділ другої частини, має риси танцювальності. Форма періоду, матеріал викладається хаотично, створює картину розгубленості. У розмірі $3\backslash 4$ переважає рух на 1 і 3 долі, опора на звук *g*.

Четверта також лаконічна, контрастна до попередніх частин. Вона лірична, наспівна, зв'язна, широкого дихання, має скорботний та сумний

характер. Тема викладається переважно монодично, інколи «появляються» подвійні ноти. Відчутне яскраве тяжіння у g-moll.

П'ята частина є заключною. Основна тема дуже наближується до теми крайніх розділів першої частини, що створює певну тематичну арку даної сонати. Вона вкладена у просту двочастинну форму АВ з кодою, обидва розділи будуються на новому матеріалі та є контрастними.

Основна тема розділу А складається з двох елементів: перший є наближеним до акордової фактури і має напористий характер; другий елемент і є, власне, наближенням до основної теми І частини, навіть є повторенням її початкового елемента з опорою на лідійський вид g-moll. Однак, тема отримує іншу розробку матеріалу. На піцикато з'являються секундові низхідні інтонації, що розвиваються у вигляді двох ланок секвенції. Вони повторюються тричі, після чого з'являється виклад, наближений до першого матеріалу з акордовою фактурою з опорою на звук d, що чергується з другим елементом. Знову з'являються нестійкі, дисонуючі інтонації, однак закінчує розділ А остинатне повторення звуку g, що вносить заспокоєння.

Друга частина В характеризується ліричною, наспівною і зв'язною темою широкого дихання, в основі якої переважають низхідні секундові інтонації. Цей епізод вносить врівноваження.

Закінчується соната синтетичною кодою, де поєднується перший та другий елементи розділу А.

Як бачимо, у кожній сонаті композитор вносить нові елементи, що свідчить до ускладнення музичної мови в цьому жанрі. Пята соната демонструє нетипову п'ятичастинну форму, згущення фактури і ускладнення тематичного викладу.

Остання у циклі соната Матиса *Соната No.6* (1996)¹ написана у чотиричастинній формі, подібно до Першої і Другої сонат.

¹ Вперше була виконана Марією Гайдашовою в Празі на «Днях сучасної музики».

Перша частина Moderato написана у простій тричастинній формі АВА, темп викладу – помірний. Частина А вкладена у форму періоду, що складається з двох речень повторної побудови. Стійкість викладу відсутня, опора мінлива. Основна тема являє собою двоголосся. Верхній звук – це остинатне повторення звуку а (з другого такту) на фоні якого в нижньому голосі вибудовується мелодична лінія, що будується на півтоновому висхідному русі. Домінуючими є тритони без розв'язання, що додають дисонансу і створюють нечіткі, не приємні образи. Виклад матеріалу переривається паузами, змінний метр демонструє схвильованість. Друге речення дещо змінене в інтонаційному плані. Секундовий рух вгору свідчить про перехід до наступного розділу.

Середній розділ В «витікає» з основної теми, будується на секундових інтонаціях у високому регістрі. Мелодія теж переривається паузами, має схвильований, меланхолійний характер. Реприза скорочена, відтворюється друге речення з початкового періоду. В кінці тяжіння до звуку g.



Рис.3.21. Ї. Матис. Соната 6. I ч. Фрагм. початкової теми, т.6-15.

Перша частина це філософський центр сонати. Тут відбувається не лише роздуми, а й підсумок довгого шляху. В контексті всього циклу сонат саме в цій частині відбувається переосмислення і глибоке висловлення філософського змісту життя, сумніви набувають інтонацій приреченості, одночасно прослуховуються інтонації, які наче запитують з усвідомленням залишитись без відповіді. Такий тематичний фрагмент повторюється в першій частині тричі. Останні чотири такти частини підводять «підсумок» сказаного прийшовши в соль-мінор.

Друга частина *Vivo* вкладена у просту двочастинну форму. Поділ на частини відбувається за фактурою викладу. Стрімка мелодична лінія зашифрована у тематизм, що розбиває тему на уривки за допомогою пауз. Переривання паузами, акценти, нестійкість, короткі тривалості, чергування секундових ходів та широких октавних стрибків створюють невпорядкований, хаотичний образ. Тональна і ладова опора відсутня. Але в швидкому темпі це лише додає музиці схвильованості і пориву.

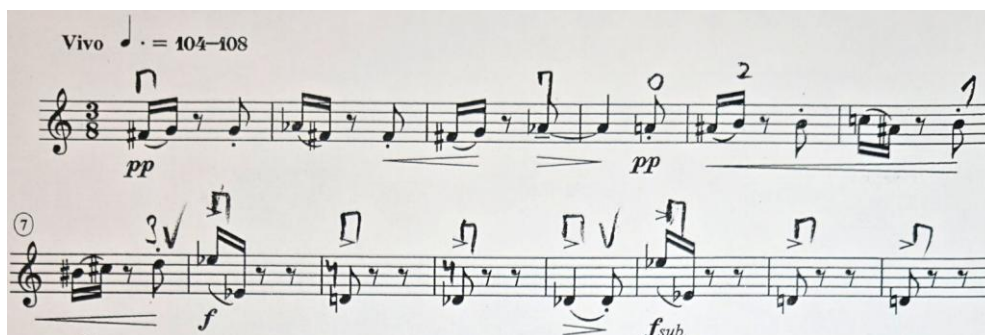


Рис.3.22. І. Матис. Соната 6. II ч., *Vivo*. Фрагмент головної теми.

Друга частина *B* вносить заспокоєння і м'якості, однак композитор використовує прийом наслоювання секундових інтонацій на стоячий звук, що нагадує ридання. Панівна нестійкість, вкінці опора на *c-moll*.

Третя частина *Allegretto* написана у контрастно складеній формі, що складається з трьох розділів *ABC*. Цій частині притаманні пасторальні образи і звернення до народних інтонацій, підсилення драматизму при відсутності ладотонального тяжіння.

Четверта частина *Allegro* написана у простій тричастинній формі *ABA1*. Це грандіозний віртуозний фінал сонати. Тут відбувається ускладнення музичного матеріалу шляхом наповнення стрімкими пасажами, ритмоформулами на основі пунктиру, що змінюються мелодизованими ходами вісімок у не менш експресивному викладі.

Частина *A* характеризується лідійським ладом *g-moll* та містить невпинні гамоподібні пасажі, що зображують рух вперед. Пасажі мають як

низхідний, так і висхідний напрямок, їх розбавляють закличні квартові інтонації в пунктирному ритмі, що додають пружності і сконцентрованості.

В середній частині В з'являється контрастна яскраво-виражена мелодична лінія, яка час від часу має двоголосні вкраплення.

Закінчується соната динамічною репризою, домінуючим стає звук аs, однак він тяжіє до g. Вкінці пасажі виходять у високий регістр, тож твір закінчується досить експресивно. Також у фіналі композитор використовує таку ритмо-формулу, яку ми не бачили у попередній сонатах: в русі шіснадцятих він заліковує четверту і п'яту ноту, таким чином додаючи матеріалу танцювального (джазового) забарвлення.

Отже, особливістю всіх сонат є тяжіння до простих форм – періоду, простої дво та тричастинних. Рідко композитор використовує складені та вільні форми. В кожній частині присутня багатотемність, з якою митець проводить варіативну роботу, проводячи ту чи іншу тему у зміненому інтонаційному, метричному чи ритмічному варіанті – риси варіантності. Домінуючою є нестійкість, однак інколи з'являється чітке і точне відчуття ладу, і це переважно мінорні тональність. Щоб створити зв'язок між контрастними частинами, композитор використовує енгармонічну заміну звуків, лідійський лад вносить відчуття певної стабільності. До окремих частин можна підібрати якісь конкретні образи, як пасторальні так і глибоко психологічні та філософські.

Франтішек Грегор Еммерт (1940-2015) народився в Мстишові.¹ З 1954 року навчався у Празькій консерваторії по класу фортепіано у Лева Еша та композиції у Яна Зденека Бартоша. На початку 1960-х років продовжив навчання композиції в Академії музики та сценічного мистецтва імені Яначека (JAMU) у Брно під керівництвом Яна Капра та Мілослава Іштвана, де згодом

¹ Сьогодні це частина Дубі поблизу Тепліце в Північній Богемії.

почав викладати композицію, а в 2006 році зайняв посаду професора.¹ Портал «Брно – місто музики» назвав Еммерта одним із найталановитіших, але водночас, найменш оцінених композиторів свого покоління.²

Еммерт є автором 25-ти симфоній, а його чисельна камерна та вокальна творчість останніх десятиліть ґрунтувалася на ідеях католицької віри та містицизму. Невипадково, назви деяких його симфоній мають чітке сакральне спрямування,³ а, зокрема, симфонія №16 крім сакральної назви «Заспокоєння засмучених» («*Útěcha zarmoucených*») має нетиповий склад виконавців (для скрипки соло, двох струнних квартетів і двох камерних оркестрів (1990), що свідчить про постмодерністичні новаторські тенденції.

В його пізніх симфоніях (Симфонія № 18 і пізніші), написаних для великого симфонічного оркестру, використовується поліритмія та т.зв. «біформа», композитор вводить в оркестр такі нетрадиційні інструменти, як кларина та баритон-гобой. Такі новаторські риси характеризують завершальний етап композиції Еммерта.⁴

Ранній період творчості Ф. Г. Еммерта характеризувався впливами духовної німецької музики з акцентом на традиційному контрапункті. Його раннім творам, написаним до 1975 року, притаманні ознаки авангардизму, а саме, алеаторика, серія та темброва музика.⁵

¹ Його уроки композиції відвідували багато композиторів сучасної музики, зокрема, Зоя Черновська, Афродіте Катмеріду, Павел Малі, Мартін Штедронь, Ондржей Шарек, Яна Барінкова, Войтех Дласк, Адріан Демоч, Тереза Земанова та інші. Еммерт був неодноразово нагороджений за власні твори.

² До найбільших досягнень Еммерта, зазначених у «Чеському музичному словнику», відносять виконання Різдвяної ораторії в Дрездені (1971 р.); прем'єри вокальної симфонії «Країна сонця» (1975 р.) та Сьомої симфонії (1981 р.) у Державній філармонії Брно та ін.

³ Так, Симфонія № 10 має назву «Євангеліє» ("Euangelion"), симфонія № 23 – «Вічний Єрусалим» ("Věčný Jeruzalém" чи «Jerusalem Eternal» за різними джерелами);

⁴ Симфонія № 25 була останнім твором Еммерта (прем'єра відбулася 1.06.2017 р. в Брно у виконанні струнного оркестру Ensemble Opera Diversa; солістами були Мілан Пала (альт), Мареком Пала (орган) і Ярміла Балажова (меццосопрано); диригував Ондрей Олос.

⁵ З другої половини 1970-х років він звернувся до своїх коренів, що було пов'язано з укріпленням його віри як католика. В його творах з'явилися давні композиційні техніки та вплив романтизму та середньовічної музики, зокрема, Гійом де Машо.

Композитор по-своєму переосмислив стильові особливості постмодернізму: не використовував цитати, а працював над вдосконаленням гармонії та власних прийомів композиції.

Хоча твори для інструментів не були пріоритетом в творчості композитора, але він написав серед інших Тріо для гобоя, віолончелі та фортепіано (1985), Дециметто для духових інструментів (1986) та Сонату для скрипки соло (1996).

Соната для скрипки соло (1996) винятково новаторська, що з'явилась як сміливий експеримент композитора в жанрі соло-сонати. Щоб зрозуміти логіку композиції, нами був здійснений детальний аналіз музичного тексту, бо лише розклавши на «атоми» цей сучасний твір, нам вдалося розкрити його зашифровану цінність.

Перша частина сонати характеризується суцільною атональністю. Одноголосся поєднується з двоголоссям, утворюючи як вертикальні дисонансні співзвуччя, так і полімелодичний горизонтальний розвиток двох голосів. Написана у вільній формі, де тематичний матеріал не має логічного викладу структури. Тематичною аркою (обрамбленням) частини слугує синкопована розлога тема широкого дихання, що закінчується звуком *es* другої октави.

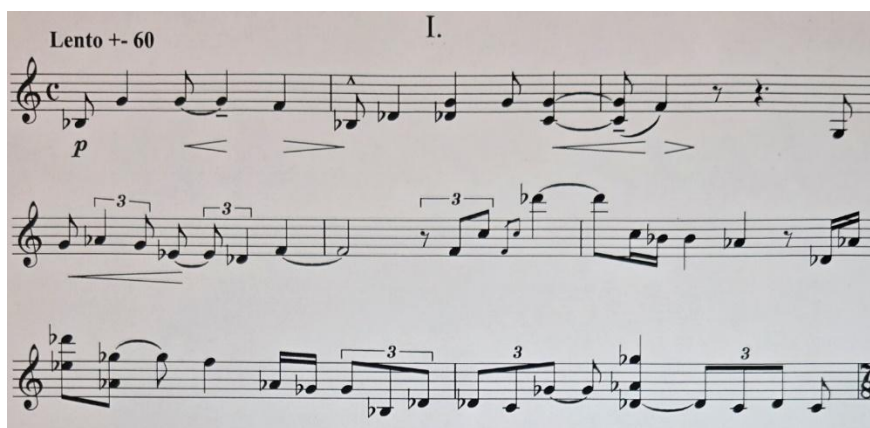


Рис.3.23. Ф. Еммерт. Соната. I ч. Фрагмент початкової теми.

Тематичний матеріал другої частини ніби «витікає» із закінчення попередньої частини. Знову ж панівною є суцільна атональність, двоголосся. Чітко виражена основна тема відсутня, розвитку матеріалу теж не простерігається. Змінний розмір і постійні дисонанси створюють відчуття хаосу і безпорядку.

Третя частина нагадує скерцо, де структура віднаходить певну логіку. У викладі матеріалу виділяються дві теми: перша тема А – коротка, з пунктирним ритмом і тріоллю в основі з опорою на g-moll. Їй властивий гострий, іронічний характер. Друга тема В – це стрімкий рух шістнадцятими, енергійного, впевненого характеру.



Рис.3.24. Ф. Еммерт. Соната. III ч. Фрагмент головної теми.

Написана у двоголосному викладі з опорою на d-moll. Обидві теми повторюються по три рази, утворюючи таким чином складену форму АВА1В1А2В2 з незначними змінами. Опора на тональні центри g та d залишається, однак терцієвий тон мінливий, що унеможливує визначення ладу. Останні акорди – G-dur – D-dur, що сприймаються як функції S та D.

Четверта частина – це двоголосна fuga. Тема переривається паузами, речитативного характеру, додає квінтоль, яка стає основною фігурацією, відчувається опора на g-moll. По ній пізнається вступ голосів. Тема fugи має депресивний і пригнічений характер, вона «невпевнена», що підсилює наявності пауз. Тема-відповідь проводиться у точному ритмічному і інтонаційному варіанті з опорою на d-moll. Протискладнення не утримане.

Розробкова частина фуги досить об'ємна, голоси вступають хаотично. Інтермедії будуються на хаотичному викладі матеріалу, тематично не пов'язаним з темою фуги. Квінтоль також вступає у вигляді стрети, звучить в оберненому вигляді, що свідчить про інверсію. У репризі (*quasi cadenza*) композитор використовує принцип ракоходу, адже спочатку проводить тему у домінантовій тональності, а вкінці – в основній. Тональний центр дуже нестабільний, опора на а раптово змінюється опорою на g. Остання квінтоль не має опори, що нівелює ладо-тональне визначення.

Як бачимо, прочитання жанру скрипкової соло-сонати у творчості Еммерта це сучасна модель, що не підпорядковується жодним канонам чи формам. Це свідчить про те, що жанр скрипкової соло-сонати, з притаманними йому ознаками і формами проживає в кінці ХХ століття кардинальну трансформацію в бік порушення усталених канонів, як момент «бунту» проти краси, симетрії та гармонії в бік атональності, хиткості форми (чи її повної відсутності), та пошуків нових функцій жанру. Можемо припустити, що в останній період ХХ століття у контексті стрімкого розвитку чеської інструментальної музики, жанр скрипкової соло-сонати був не лише переосмислений в аспекті основних формотворчих принципів, а особливо – в сфері музичної мови; саме поняття жанру, як системи усталених ознак і форм набирає ознак «символу» чи то «метафори», а сама функційність жанру рухається в площину самозаглиблення, як фактору концентрації на внутрішньому, на протигагу ефектному «зовнішньому».

Висновки до розділу 3

Отже, у чеській музичній культурі у ХVІІІ столітті поява жанру сонати для скрипки соло пов'язана із розвитком скрипкового виконавства. Перші зразки жанру, що орієнтувалися на бароковий прототип *sonata da chiesa*, представлені у творчості чеських композиторів Яна Зеленки, Франтішека Ігнаца Бенди та Вацлава Водічки.

В контексті новаторських тенденцій в музиці у першій третині ХХ століття, зміни світоглядних та філософських течій спонукали до появи «синдрому відчуження», що призвело до руйнації канонів минулого та модифікації жанрів. Відтак, можемо виокремити дві найважливіші характеристики жанру, що в тій чи іншій мірі знаходили власне трактування творців скрипкових соло-сонат: спроба збереження канонів формотворення та структури подібно до класичних «моделей»; та новаторська модифікація елементів музичної мови, поняття ладотональності та тематизму. Ці аспекти свідчать про певну метафоричність жанру у відношенні до усталених базових моделей минулого.

У соло-сонаті для скрипки *Ервіна Шульгофф* експериментує з класичними формами в контексті жанру, опираючись на принципи побудови барокової соло-сонати, він апелює до класичного симфонічного циклу. Вийшовши за рамки стандартного розуміння ладотональності, митець опирається на народно-танцювальні інтонації та ритміку, що свідчить про неофольклорні риси в його сонаті. Соната *Ярослава Добрави* свідчить про переосмислення образної сфери жанру соло-сонати, де авторський інваріант постає в характері самозаглибленого «монологу».

Неокласичні сонати *Густава Кржівінки* і *Яна Новака* є виразними репрезентантами жанру, в яких спостерігається звернення композиторів до класичних «моделей», що було зумовлено потребою віднайти найоптимальніші способи відтворення сучасних тенденцій часу крізь призму «ідеального» (класичного). Звернення до класичних форм та жанрово-стильових моделей барокової музики в скрипкових соло-сонатах Г.Кржівінки і Я.Новака зосередилось здебільшого в контексті форми, внутрішньо-структурних темпових співвідношеннях частин та деяких елементах тематизму, що об'єднало їх в конкретне стильове спрямування.

Останнє двадцятиліття ХХ століття багате на модерністичні інваріанти жанрів, як результат стремління до експериментів. Сучасні тенденції прочитання жанру проявився у творчості багатьох чеських композиторів. У

Шести сонатах *Іржі Матиса*, як великому «метациклі» прослідковується процес трансформації жанру в контексті формотворчих особливостей побудови (застосовані типові класичні форми, часом у нетипових модифікаціях), розвитку і переплетення тематизму (короткі елементи тем в різних сонатах, інтервали як інтонаційне зерно), поступове ускладнення музичної мови з кульмінацією у Шостій сонаті, розвиток і апробація засобів виразності в умовах ладотональної невизначеності, переосмислення принципу «концертності», властивого для жанру соло-сонати. Натомість у творчості *Франтішека Еммерта* представлена революційно-новаторська модель жанру, що не підпорядковується жодним канонам чи формам. Це свідчить про те, що жанр скрипкової соло-сонати, з притаманними йому ознаками і формами проживає в кінці ХХ століття кардинальну трансформацію в бік порушення усталених канонів, як момент «бунту» проти краси, симетрії та гармонії в сторону атональності, хиткості форми (чи її повної відсутності), та пошуків нових функцій жанру (перехід в сферу медитативного роздуму, сповіді, самозаглиблення чи втечі від світу).

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження можемо зробити наступні висновки.

1. Сольна скрипкової соната в українській та чеській національних культурах розглянута в контексті загальноєвропейських тенденцій розвитку жанру. Зазначено, що становлення жанру відбулося в епоху бароко внаслідок тісної взаємодії камерного та церковного різновидів, як первинних *типів* сонатності. Побутування в композиторській практиці барокових митців суттєво вплинуло на становлення соло-сонати як окремої жанрової одиниці музично-семіотичного процесу. Кожен з композиторів відзначився своїми типово-індивідуальними новаторськими рисами у процесі становлення жанру як з точки зору виконавських особливостей, так і в аспекті стильових рис та формотворчих принципів. Серед них, ускладнення віртуозної манери гри та розширення звукового діапазону скрипки (Локателлі), збагачення спектру штрихової техніки та особливий акцент на музикальності та красі скрипкового тембру як основи виконавства, широке фразування та «оркестровість» звучання (Дж.Тартіні); прийоми віртуозності, які виходили за «рамки часу» (Й. Я. Вальтер); вдосконалення прийомів поліфонічного письма та тембрової палітри інструмента в межах жанру церковної сонати, створення одного з найбільш ранніх творів великої форми, написаних в багатоголосному стилі для солюючого інструменту (Й. П. фон Вестгоф). Видозміна типових барокових форм церковної та камерної сонати як наслідок переосмислення та вдосконалення жанру, проявилася у використанні принципів поліфонічного письма, застосуванні чотириголосного типу акордової фактури та варіаційному викладі. Важливі новаторські внесення помітні у Г. Бібера (соната як мішаний цикл на основі «канцонної» ідеї поєднання контрастних, але споріднених розділів з рисами варіаційної одночастинності і багаточастинного циклу; типові дублі, арії з варіаціями та *basso ostinato*),

А. Кореллі (вдосконалення форми старовинної сонати, конкретизація функційності частин; багатоголосний виклад музичного матеріалу як підготовка появи фуги, Фр. Джемініані (розвиток форми фуги; новації в аплікатурі, штрихах та динаміці) та І. Г. Пізенделя, який вдосконалюючи секвентну мелодію готує появу фуги, а частини його сонати містять риси самостійності; комбінації циклічних форм, з виразним тяжінням до стилістики італійської та французької традицій та концертністю викладу (Телеман).

2. Вершиною розвитку жанру сонати-соло для скрипки в епоху бароко стали Сонати і партити Й. С. Баха. Неповторність в аспекті художньо-виразових засобів, майстерне втілення мистецтва поліфонії, глибинність художнього задуму та «невмирущість» у виконавській практиці скрипалів вже впродовж майже двох століть, зумовила визнання бахівських творів еталоном втілення жанру. Таким чином, жанр сольної сонати для скрипки зазнав значних трансформацій у барокову добу, поступово набуваючи індивідуальних виконавських, стильових і композиційних рис, що визначили його подальший розвиток у європейській музичній культурі.

3. Естетичні засади класицизму в другій половині XVIII століття зумовили витіснення жанрового інваріанту сольної скрипкової сонати жанрами іншого типу. Водночас епоха романтизму стала періодом розквіту скрипкового віртуозного мистецтва (Н. Паганіні, Г. Венявський, А. В'єтан та інші), що сприяло утвердженню скрипки як інструмента з величезним виразовим потенціалом, здатного виконувати багатоголосну музику. У другій половині XIX століття відбувається розмежування функцій композитора і виконавця, що призводить не лише до переосмислення скрипкової техніки, а й введення у твори глибокого образного змісту та звернення до мистецької спадщини минулого. Знаковим у цей період стало явище т. зв. «присутності Баха», характерне для авторських моделей жанру скрипкової соло-сонати у творчості М. Регера, Е. Ізаї, П. Хіндеміта, Б. Бартока та ін. Це зумовлено діалогізмом культур на зламі XIX – XX століть, коли естетиці часу була

притаманна семантична «гра», стилізація, що спричинила появу різноманітних форм «нео» (необароко, неокласицизм, неоромантизм та ін.).

4. Опираючись на бахівську модель жанру, М. Регер запропонував власну синтетичну модель, основану на переосмисленні форми, поєднанні барокових та класичних рис. У контексті цілісної структури композитор вводить сонатну форму та рондо-сонату (у Скерцо), використовує барокові форми прелюдії, фуги та чакони. Музична мова скрипкових сольних сонат трактована Регером відповідно до традицій свого часу, а технічно-виконавська грань багата віртуозними прийомами, типовими для стилю Н. Паганіні, Г. Венявського, П. Сарасате, які він майстерно інтегрував у рамки класичних композиційних канонів. Натомість, Е. Ізаї трактує жанр сольної скрипкової сонати як своєрідний метацикл з власною логікою розгортання, наскрізним драматургічним розвитком, та чітко сформованою системою музично-виразових засобів та технічних прийомів (за принципом семантичної «гри» — своєрідний симбіоз мовно-стильових елементів попередніх епох та сучасності). Тип композиторської моделі жанру як «портрету» виконавця є насправді унікальною. Композитор експериментує зі структурою, часто порушуючи традиційні межі сонатної форми та переосмислюючи барокові традиції творів Баха в умовах нового, динамічно змінного естетичного середовища ХХ століття. Авторська модель жанру соло-сонати у творчості Бели Бартока характеризується зверненням до барокових форм (фуга, Чакона) і наслідуванням елементів бахівського циклу; здійсненням спроби поєднання старовинної барокової форми Чакони з формою сонатного алегро; впливом народного фольклору, де в межах циклічного твору для сольного інструмента відбувається адаптація барокових форм з інтонаційно-ритмічними особливостями народної угорської музики.

5. Розвиток жанру сольної скрипкової сонати в ХХ столітті знайшов своє відображення в композиторських школах різних національних традицій. Не випадковим є звернення до розгляду сольної скрипкової сонати у творчості українських та чеських композиторів у контексті загальноєвропейських

традицій жанру. Чесько-українські культурні взаємини мають давні традиції, що сприяли не лише становленню скрипкової школи в Україні, а й поширенню композиторських стилів, що, своєю чергою, стимулювало розвиток композиторської творчості та розширення скрипкового репертуару. Видатні чеські музиканти Отакар Шевчик, Владислав Алоїз, Ярослав Коціан та Йосиф Карбулька та ін. зробили вагомий значний внесок у становлення української скрипкової школи, передаючи технічні та стилістичні особливості європейських виконавських традицій.

6. Зародження жанру української скрипкової соло-сонати пов'язане із розвитком національної виконавської інструментальної традиції, що сформувалася на основі *багатоголосної церковної музики барокового стилю* (зокрема, партесна музика); розвитку *європейської інструментальної музики* (композиторські техніки концертуючого стилю) та *ідеях національної ідентичності*, що була надзвичайної актуальності через численні зовнішні впливи. Перші зразки жанру скрипкової соло-сонати в українській музиці належать видатному композитору, блискучому скрипалю-віртуозу Івану Хандошку. Глибокозмістовне висловлювання, внутрішній драматизм, концептуальність, типові для барокових соло-сонат (у Першій сонаті), і, водночас, вишукана граційність танцювальних ритмів, компактність і лаконізм тематизму, прозора рафінована фактура, класична чіткість побудови, салонний “присмак” рігодону (в Другій і Третій сонатах) свідчать про майстерний синтез барокових і класичних тенденцій у творчому пошуку композитора. Комбінуючи частини різних циклів (переважно класичної сонати та сюїти, також барокової сонати і партити) І. Хандошко представляє *синтетичну* модель жанру, визначальним атрибутом якої є *концертність*. Аналіз питань виконавської інтерпретації соло-сонат підтверджує звернення композитора до основ методики Дж. Тартіні і П. Локателлі, що вплинуло на вибір діапазону технічно-виразових засобів. Використовуючи акордову фактуру, елементи прихованого багатоголосся, прийом “самоакомпанементу” для підкреслення широких можливостей скрипки, її об'ємного та тембрового

звучання, композитор залишається в межах гомофонного стилю, на відміну від поліфонічного мислення у скрипкових творах Й. С. Баха. Хронологічно підсумовуючи бароковий період побутування жанру, І. Хандошко пропонує власну жанрову модель, що утворює сонату для скрипки соло в якості художньо-досконалого взірця професіоналізму та формує основу для майбутніх композиторських версій у просторі естетико-стильових засад ХХ століття.

7. Відродження жанру соло-сонати для скрипки в українській музиці у другій половині ХХ століття відбувалося в умовах поліжанровості та полістилістики, що виявилось, хоча і запізним, та все ж «продуктивним» явищем національної культури у відповідь на європейську практику розвитку сольної сонати впродовж другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття. Активізація інтересу до жанру скрипкової соло-сонати в українському музичному просторі свідчить про оновлення художньо-естетичних орієнтирів національної інструментальної музики. У рамках відносно короткого історичного періоду (другої половини ХХ століття) жанр української скрипкової соло-сонати акумулює та синтезує елементи попередніх стильових напрямів, намагаючись компенсувати певні «прогалини» в розвитку жанру.

8. Неокласична версія жанру представлена у сонаті для скрипки-соло №1 О. Зноско-Боровського. Твір є зразком переосмислення барокового жанрового інваріанту, у якому поєднані композиційні елементи бахівських творів (форми прелюдії і фуґи) та чотиричастинна структура барокової сонати *da chiesa*. Переосмислюючи спадщину минулого, композитор пропонує власне розуміння ідеї національного крізь призму мистецького академізму. Виразно прослідковується в сонаті опора на фольклорні джерела, використання варіантності, народної ладовості (гуцульський лад), куплетної форми як структурної одиниці народно-пісенної творчості, звернення до жанру коломийки.

9. У межах неоромантичного стильового спрямування виокремлюється три жанрові різновиди соло-сонат – *лірико-епічна соло-соната* (Соната М. Дремлюги, соната №1 В. Кирейка), *лірико-драматична соло-соната концертного типу* (Соната №2 В. Кирейка) та *одночастинна соната-поема* (Сонати №2 і 3 О. Зноско-Боровського). Ці композиції виразно апелюють до романтичного типу світовідчуття, властивого українським камерно-інструментальним сонатам (В. Барвінського, А. Солтиса, С. Людкевича), що у другій половині ХХ століття набувають рис чуттєвості і психологізму, підкресленої експресивності вислову.

10. *Соната для скрипки соло g-moll* Миколи Дремлюги позначена виразними національними рисами музичної мови, типовими для стилю композитора, в ній присутній внутрішньо-образний конфлікт, зумовлений контрастністю тематизму. Дотримуючись класичних канонів форми, композитор наповнює музичний матеріал поліфонізованими елементами, “хвилями” динамічного наростання, національно-характерними ритмо-інтонаціями та ладовістю. *Дві соло-сонати Віталія Кирейка* підтверджують неоромантичне спрямування творчого методу композитора, стають невід’ємною ланкою в еволюції української соло-сонати. Основними ознаками сонат є: багатство народно-пісенного мелодизму, ритмо-інтонацій та технічно-виразових засобів; нетипова фактура та розширення масштабів циклу; залучення у сонаті жанру думи як одного з архетипів української національної культури (елементи імпровізаційності, речитативності, гуцульський лад), що підсилює національну ідентичність твору. В результаті ускладнення художньо-виразових завдань *Соната №2* демонструє риси концертності, що проявляються на всіх рівнях композиційної структури: зміщення народно-пісенного тематизму у сферу внутрішньо-концентрованих станів, ускладнення музичної мови шляхом ритмо-інтонаційних новацій, монументалізація циклу, специфічність фактурних рішень та домінування образності. У трактуванні циклу композитор поєднує класично-романтичні традиції, вміщуючи в межах соло-сонати значущі художньо-естетичні ідеї, площину благородної

романсової лірики з рисами психологізації, та вишукано-скерцозний фінал в стилі “perpetuum mobile”. *Соло-сонати №2 і №3* Олександра Зноско-Боровського вирізняються програмною спрямованістю та представляють різновид жанру – одночастинну сонату-поему. В контексті загальноєвропейської скрипкової соло-сонати, відслідковується паралелі до одночастинного зразка жанру у творчості Е. Ізаї. Композитор переосмислює жанрову модель соло-сонати, втілюючи новітні тенденції її трактування. У творі спостерігається залучення нетипових для соло-сонати композиційних форм (мішана форма), оновлення музичної мови, застосування зовнішніх ефектів з допомогою технічно-виразових можливостей інструменту.

11. В умовах пошуку альтернативи канону процес розвитку соло-сонати переходить на якісно-оновлений рівень, представляючи авангардні прояви в прочитанні жанру у сонатах Л. Грабовського, М. Волинського та І. Мацієвського. Вдосконалення музичної мови, закріплення і актуалізація новітніх принципів композиції, розвиток різноманітних технік природньо відобразилося на чутливому і сприйнятливому до мовностильових нововведень жанрі соло-сонати. Яскраво-виражені тенденції мистецького авангарду, порушення тонального стрижня і ладових прикмет музики є головними особливостями *Сонати для скрипки соло Леоніда Грабовського*. Дотримання канонів класичної сонатності на структурному рівні (залучення форм сонатного алегро, рондо-сонати) відзначається різноманітністю мовно-стильових особливостей. Зокрема, типовими є розлогість емоційно-виразного висловлювання у середній частині з програмною назвою “Маленька серенада”, що апелює до жанрово-стильового тезаурусу романтизму, а також, застосування звукової серії у komponуванні віртуозного фіналу. Виразно-підкреслений у фіналі контраст між загальним експресивно-драматичним фоном та внутрішньо-філософським настроєм центрального епізоду. Близький за ритмо-структурою до перших тактів Чакони Й. С. Баха, він втілює “мить самозаглиблення” в нестримному хаосі сучасності. Ідея стильової “гри” оригінально інтерпретована в *Сонаті для скрипки соло Мирослава*

Волинського. Взоруючись на чотиричастинність бахівського циклу соло-сонати, композитор модифікує внутрішній зміст частин, відтворюючи, скоріше, класично-романтичні традиції сонатності, ніж бароковий різновид церковної соло-сонати. Взаємодія жанрово-стильових елементів бароко (введення форми фуги у фіналі), класицизму (цілісність структури, сонатне алегро, рондо-соната, скерцо), романтизму (експресія скрипкової партії, домінуюча роль образності, хиткий тональний план, тощо) переосмислюється в напрямі монументалізації циклу сольної скрипкової сонати. Типовими для сонати стають динамізація заключних розділів, зміна фактурного викладу тематичного матеріалу з метою уникнення статичності модуляцій, розширення масштабів циклу, зосередження драматургії у фіналі (у фузі), завершення циклу на найвищій точці емоційної напруги.

12. У порівнянні з іншими українськими соло-сонатами, які в контексті еволюції жанру взоруються на західноєвропейську композиторську практику, *Соната для скрипки соло Ігоря Мацієвського* вказує на типово-національне жанрове походження. Переосмислення жанру здійснюється композитором крізь призму одного з найтиповіших у народно-інструментальному мистецтві жанру сюїти-гуцулки (вона відігравала функцію супроводу до танцю і була представлена як сюїта з різнохарактерних мелодій, що також називалися гуцулками). Соло-соната демонструє самотність та новаторські риси на всіх рівнях композиційного мислення; здійснюється акцент на виявленні симбіозу у трактуванні скрипки як інструменту народного та академічно-сценічного. Відтак, в рамках шестичастинного циклу, побудованого за принципом контрастності, відбувається наскрізний тематичний та ритмо-інтонаційний розвиток; переважають запальні танцювальні ритми коломийкового походження в поєднанні з самотньою манерою народного інструментування (використання пустих струн, ефекти звуконаслідування); на рівні ритмоструктур спостерігається взаємопроникнення жанрів козачка і гуцулки; типовою є метро-ритмічна перемінність, що підкреслює імпровізаційне начало народної музики;

характерна ладовість (думний лад) та акцентність ритміки майстерно зодягнені композитором в шати сучасного гармонічного забарвлення. Введення яскраво-народного ритмо-інтонаційного матеріалу додає самобутнього колориту музичній тканині сонати, подібно до неофольклористичної манери письма М. Колесси. Головним фактором визначення жанрової моделі як *концертної сонати-сюїти* є сольо-концертне трактування жанру, що проявляється у надзвичайній експресії скрипкової партії, розширенні діапазону звучання, майстерному “оснащенні” сонати розмаїттям технічно-виразових засобів та прийомів, що підтверджує безмежний потенціал розвитку жанру на ґрунті національного мистецтва.

13. У чеській музичній культурі жанр сонати для скрипки соло зайняв вагоме місце завдяки розвитку скрипкового виконавства. Перші зразки скрипкових чеських композиторів орієнтувалися на бароковий прототип *sonata da chiesa*. Ян Зеленка, звертаючись до структури барокової сонати (чотиричастинність, форма фуги), надає сонатам рис віртуозної концертності, використовує гармонічні зміни та хроматику, а також збагачує мелодику елементами чеського фольклору. Ф.І.Бенда, будучи одним із засновників чеської скрипкової школи, майстерно синтезує барокову модель з класичними формами та яскраво підкреслює виконавсько-технічні можливості скрипки. В. Водічка – звертається до тричастинної структури та відверто «випереджає» свій час у застосуванні штрихової техніки та виразових виконавських засобів, апелюючи до бахівського зразка «метациклу».

14. Новаторські тенденції в музиці, як і в інших видах мистецтва першої третини ХХ століття, були результатом зміни світоглядних та філософських течій, що свідчили про послаблення ролі індивіда в технократичному суспільстві, втрату рівноваги між людиною і природою, культурою і цивілізацією, появу «синдрому відчуження». Вразливими до таких масштабних змін у світосприйнятті виявилися малі жанри, і зокрема, жанр сонати для скрипки соло, де виконавець постає як «самотній герой», що залишається «сам на сам» зі своїми переживаннями і самозаглиблюється у

внутрішній світ. Звідси, стихійне поєднання форми і композиції, новаторська музична мова, переосмислення (чи відмова) від класичної ладотональності. Основні характеристики жанру як «відносно стійкого інтонаційного архетипу (моделі) музичного твору» (за Комендою), зберігаються у сфері формотворення та структури, і суттєво модифікуються у стильовому та інтонаційному аспекті, що свідчить про певну метафоричність у відношенні до усталених базових моделей минулого.

15. Найвиразніші естетико-стильові впливи на функціонування жанру скрипкової соло-сонати прослідковано у творчості чеських композиторів першої третини XX століття: Ервіна Шульгоффа та Ярослава Добрави. Прочитання жанру соло-сонати для скрипки в творчості Ервіна Шульгоффа віддзеркалює багатогранність його стилю та новаторські риси музичного висловлювання, відходу від стандартного розуміння ладотональності та опори на народно-танцювальні інтонації та ритміку, що свідчить про неофольклорні риси в його сонаті. Звертаючись до принципів побудови барокової соло-сонати (чотиричастинний цикл, темпова контрастність), Шульгофф апелює до класичного симфонічного циклу, використовуючи тричастинну форму з рисами сонатності в межах частин. На відміну від сонати Е.Шульгоффа, Ярослав Добрава використовує тричастинний цикл, створюючи свій інваріант жанру сонати для скрипки соло, вирішений в характері самозаглибленого «монологу» з ознаками гіперболізованої експресивності, де прослідковуються різноманітні відтінки людських почуттів: від медитативного роздуму, надії, розвитку, до граничних станів боротьби і розчарування. Це авангардова соната, яка відходить від класичних та романтичних традицій та характеризується модерністичною музичною мовою. Хоча мелодизм сонати не має чіткого ладового забарвлення і весь матеріал звучить на основі ладової нестабільності, зате вражає глибина музичної мови, що «тримає» слухача лаконічними фразами та фактурою, в якій часто «спалахують» гармонічні акорди, як моменти осяяння чи просвітлення.

16. Неокласичні сонати Густава Кржівінки і Яна Новака є виразними репрезентантами жанру, в яких спостерігається звернення композиторів до класичних «моделей», що було зумовлено потребою віднайти найоптимальніші способи відтворення сучасних тенденцій часу крізь призму «ідеального» (класичного). У чотиричастинній структурі *Сонати Г.Кржівінки* поєднані риси сонатно-симфонічного циклу та ознаки барокової моделі. Атональність музичної мови є однією з головних ознак сонати, в межах якої відбувається розвиток тематизму відповідно до технічних можливостей інструменту. Драматичного характеру музичному матеріалу надає поліфонічно-інтервальна фактура. Композитор переосмислює класичну сонатну форму в авангардовій манері, розмиваючи межі традиційних тем. При відсутності визначеної тональності опорним в сонаті є інтонаційне зерно (інтервал зм.5 «d-as»), що свідчить про модифікацію поняття ладотональності. Структура *Сонати для скрипки соло Я.Новака* характеризується чіткістю побудови і трактується композитором з очевидним зверненням до барокового прототипу. «Вишуканість» композиторського стилю відображається у віртуозності скрипкової партії, елегантності та колориті звучання твору. Новак не використовує барокові жанри всередині циклу, як Кржівінка, але тематичне полотно багате поліфонічними прийомами, що вказує паралелі з бароковою моделлю (арпеджіовані акорди, композиційні принципи фуги, приховане двоголосся та протиставлення теми на фоні акомпануючого голосу).

17. Останнє двадцятиліття XX століття характеризується появою новітніх жанрових моделей, зумовлених прагненням композиторів до експерименту. Жанр сонати для скрипки не став винятком, а рефлексуючи сучасні тенденції проявився у творчості багатьох чеських композиторів. У Шести сонатах Їржі Матиса, як великому «метациклі» (невипадково присутні паралелі з прототипом у Баха) прослідковується процес еволюції жанру в контексті формотворчих особливостей (застосовані типових класичних форм, часом їх модифікація), розвитку і ретрансляції тематизму з інших сонат, стильових особливостей та переосмислення всіх елементів музичної мови.

Об'єднуючим фактором для всіх сонат стають образно-сміслові елементи (фактори) – «лейт-інтервали» (секунда, септіма символізують біль і розчарування; чиста кварта – символ чистоти і смирення). Різноманітною є палітра образно-стильового спрямування сонат: від пасторальних та роздумливо-врівноважених образів у Першій та Другій сонатах, контрасту між сферою глибоко-змістовного та народно-танцювального у Третій сонаті до внутрішньо-конфліктного психологізму у монолозі одночастинної Четвертої сонати та кульмінаційного драматизму з рисами віртуозної концертності у Шостій сонаті як підсумку циклу. Натомість у творчості Фр. Еммерта представлена революційно-новаторська модель жанру, що не підпорядковується жодним канонам чи формам. Це свідчить про те, що жанр скрипкової соло-сонати, з притаманними йому ознаками і формами проживає в кінці ХХ століття кардинальну трансформацію в бік порушення усталених канонів, як момент «бунту» проти краси, симетрії та гармонії в бік атональності, хиткості форми (чи її повної відсутності), та пошуків нових функцій жанру (перехід в сферу медитативного роздуму, сповіді, самозаглиблення, втечі від світу).

18. Отже, дослідження жанру сонати для скрипки соло у творчості українських та чеських композиторів ХХ століття засвідчує його динамічний розвиток, зумовлений взаємодією національних традицій, стильових пошуків та виконавських інновацій, що сприяло збагаченню скрипкового репертуару й утвердженню жанру як феномена музичного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова Л. Про структурний принцип музичної мови творів Б. Бартока. *Сучасна музика*. Київ: Музична Україна, 1973. Вип. 1. С. 285-334.
2. Александрова Н. Анализ музыкальных произведений как современная музыковедческая дисциплина. *Науковий вісник «Музичне мистецтво і культура»*. Одеса : Друкарський дім, 2009. Вип. 10. С. 306-313.
3. Андрієвський І.М. Семантика тематизму фуг у контексті образної самобутності циклу «Три сонати й три партити для скрипки соло» Й.С.Баха. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2022. № 64. С. 92–109. URL: <http://dx.doi.org/10.34064/khnum1-64.06>.
4. Базіна Н. Оновлення музичної мови української скрипкової сонати у XX столітті. *Науковий вісник національної музичної академії України імені П.Чайковського: Виконавське музикознавство*. Київ, 2009. Вип. 82. С. 103-110.
5. Бахталовська О. Жанр сонати для скрипки соло в епоху бароко (методико-виконавський аналіз). *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2008. Вип. XIV. С. 114-118.
6. Берегова О. *Постмодернізм у камерних творах українських композиторів 80-90х років XX сторіччя*. Київ, 1999. 141 с.
7. Берегова О. Проблематика творів сучасних українських композиторів. *Українське музикознавство: Зб. статей*. Київ, 2001. Вип. 30. С. 150-156.
8. Берегова О. Сильові тенденції в камерній музиці українських композиторів 80-90-х років XX сторіччя. Ситуація постмодернізму. *Українське музикознавство: наук.-метод збірник*. Київ, 2000. Вип.29. С. 103-108.
9. Білоусова Ю. Музика для віолончелі соло XX століття: тенденції розвитку, жанрово-стильова типологія. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: Виконавське музикознавство*. Київ, 2008. Кн.14. С. 138-148.

10. Боднарчук Т. В. *Постмодерністські тенденції у сучасному українському мистецтві*: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03-Музичне мистецтво. Львів, 2009. 20 с.
11. Боднарчук Т. Постмодернізм: до питання аналізу дефініції. *Записки Тернопільського нац. пед. університету ім. В. Гнатюка, НМАУ ім. П. Чайковського*. Тернопіль-Київ, 2006. Вип. 2 (17). С. 32-37.
12. Болецький В. Лови на постмодерністів. *12 польських есеїв*. Київ: Критика, 2001. С. 225-249.
13. Боровик М. *Музичні форми та жанри*. К.: АНУРСР, 1962. 61с.
14. Боровик М. Про індивідуальні стилі в українській радянській симфонічній музиці. *Сучасна українська музика : Зб. статей*. К.: Мистецтвознавство, 1965. С. 48-69.
15. Бялик М. Г. *Л. Ревуцький. Риси творчості*. – Київ : Музична Україна, 1973. 200 с.
16. Вакула Н.О. *Інструментальний концерт львівських композиторів у ментальному просторі Галичини (1970-2000 рр.)*: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів, 2007. 17с.
17. Василевич М. Іван Хандошко. *Повернення української культурної спадщини: актуальність сьогодення. Народна творчість та етнологія*, 2 (398). Київ, 2023. С. 32-38.
18. Василенко Н. Українська скрипкова соната 20-30-х рр. ХХ століття. *Наук. вісник НМАУ ім. П.Чайковського: Музична культура України 20-30-х рр. ХХ ст.: тенденції і напрямки: Зб. ст.* Київ, 2008. С. 307-319
19. Вечер Д. В. *Виконавський аналіз музичного твору : теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора)*: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 17 с.
20. Витвицький В. Бела Барток і українська музика. *За океаном : Зб. статей*. Львів : НТШ, 1996. С. 73-76.
21. Вінквіст Ч., Тейлор В. *Енциклопедія постмодернізму*. Київ: Основи, 2003. 504 с.

22. Власенко О., Морару Д. Міжетнічні зв'язки громади волинських чехів з українцями. *Чехи на Волині: історія та сучасність* : зб. наук. праць / за ред. О.С.Березюк, О.М.Власенко. Житомир: Вид-во ЖДУ ім.І.Франка, 2014. С. 84-91.
23. Волощук Ю. *Скрипкова музика у творчості композиторів Галичини: національні традиції і європейські тенденції*. Київ, 1990. 40с.
24. Гаргай О. М. *Індивідуально - авторські моделі скрипкової мініатюри у творчості композиторів Західної України (кінець XIX – 70-і рр. XX ст.)*: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2013. 19 с.
25. Гончаров А. Неофольклор як художньо-естетичне явище в музичному мистецтві. *Наук. вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Серія: Музичне виконавство. Кн. 7. [ред.-упор. М. Давидов, В. Сумарокова]*. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2001. Вип. 18. С. 37-47.
26. Горбачевська Я. П. Розвиток жанру соло-сонати для альту у другій половині XX ст. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. Київ, 2020. С. 42- 46.
27. Гордійчук М. *Українська радянська симфонічна музика*. Київ: Музична Україна, 1969. 428 с.
28. Горенко Л. І. Іван Хандошкін: до 260-річчя від дня народження. *Музичне мистецтво: Зб. статей*. Донецьк: Юго-Восток, 2007. Вип. 7. С. 61-71.
29. Горюхина Н. *Эволюция сонатной формы*. Київ: Музична Україна, 1970. 316 с.
30. Грабовський Л. Мій метод – хронологія формування техніки та естетики. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Серія: Композитор і сучасність*. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2009. Вип. 84. С. 165-180.
31. Гретчин О. Еволюція поглядів на виконання сонат і партит для скрипки соло Й. С. Баха. *Музикознавчі студії Волинського інституту мистецтв ім. Л. Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Зб. наукових праць*. Луцьк, 2010. Вип. 6. С. 111-118.

32. Гретчин О. Жанр сонати для скрипки соло у творчості Макса Регера. *Вісник Прикарпатського університету. Серія: “Мистецтвознавство”*. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 21-22. С. 290-293.

33. Гретчин О. Жанр української сонати для скрипки соло в контексті постмодерністичних тенденцій ХХ століття (на прикладі соло-сонат М. Дремлюги і В. Кирейка). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка: Музикознавчі студії*. Львів, 2013. Вип. 30. С. 231-241.

34. Гретчин О. В. Неокласичні тенденції у сонатах для скрипки соло Густава Кржівінки та Яна Новака. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Київ, 2025. Вип. 34. <https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2025.34.21>

35. Гретчин О. Сонати для скрипки соло І. Є. Хандошкіна в контексті української культурної традиції. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: “Мистецтвознавство”*. Тернопіль, 2011. Вип. 2. С. 3-8.

36. Гретчин О. Формування скрипкової соло-сонати у творчості Арканджелло Кореллі. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: “Мистецтвознавство”*. Тернопіль, 2010. Вип. 1. С. 3-7.

37. Грибиненко Ю. Сонатность как свойство композиторской поэтики: к проблеме авторского стиля в музыке второй пол.ХХ ст. *Київське музикознавство*. Київ, 2005. Вип.18. С. 68-79.

38. Грисенко Л. Слов'янська тематика у творчості українських радянських композиторів. *Українське музикознавство*. Київ: Музична Україна, 1967. Вип. 2. С. 19-32.

39. Грица С. *Українська фольклористика ХІХ – початку ХХ століття і музичний фольклор. Нарис* / ред. Смоляк О. С. Київ-Тернопіль: Астон, 2007. 152 с.

40. Громченко В. В. Музика для інструмента соло: витoki становлення жанру (на прикладі виконавства на духових інструментах). *Вісник НАКККиМ*. Київ, 2013. N.3. С. 122-126.

41. Данилик Т. Образно- стильові тенденції розвитку української скрипкової мініатюри середини ХХ ст. *Наукові записки [Тернопіль. нац. педуніверс.]. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, Київ, 2007. N.1 (18). С.25-30.

42. Деревянченко Е. Неофольклоризм как фактор обновления стиля в музыке ХХ века. *Наук. Вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Серія: Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство*. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2004. Вип. 37. С. 84-90.

43. Дзялак - Савицька А. Соната для двох скрипок в естетичних пошуках ХХ ст.: С. Прокоф'єв, Г. М. Гурецький, Е. Денисов. *Українська музика: Наук. часопис*. Львів, 2019. Число 3-4. С.12-21.

44. Дубровний Т. *Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського в проекції стилю доби: Монографія*. Львів: НТШ, 2007. 184 с.

45. Дувірак Д. Мистецтво постмодерної епохи. *Syntagmation: Зб. наук. статей на пошану доктора мистецтвозн., проф. С. Павлишин*. Львів: Сполом, 2000. С. 53-66.

46. Єфіменко М. Скрипкова фантазія у творчості українських композиторів ХІХ- ХХІ ст. *Музикознавчий універсум: Наукові збірки ЛНМА ім. М.Лисенка*. Львів, 2017. Вип. 40. С. 158-169.

47. Зав'ялова О. Жанр віолончельної сонати у контексті романтичної культури ХІХ ст. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії 2010*. Київ, 2010. Вип.3 (12-13). С. 173-178.

48. Загайкевич М. Чесько-українські музичні зв'язки як фактор становлення української національної композиторської школи. *Матеріали до українського мистецтвознавства (Памяті акад. О.Г.Костюка): Зб. наук. праць*. Київ, 2003. Вип.2. С.107-111.

49. Загайкевич М.П. *Музичне життя Західної України другої половини XIX ст.* К., 1960. 190 с.
50. Закопець Р. Вплив чеської педагогіки на становлення скрипкової школи в Галичині (XIX – початок XX століття). *Наукові записки Тернопільського Національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство.* Тернопіль, 2012. Вип. 3. С. 102–108.
51. Закопець Р. Чеські скрипалі на львівських сценах (кінець XIX – початок XX століть). *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство.* Івано-Франківськ, 2013. Вип. 24-25. С. 348- 354.
52. Заранський В. Жанрово-стильові трансформації скрипкової музики на сучасному етапі. *Матеріали до українського мистецтвознавства (на пошану А.І.Мухи): Зб. наук. праць.* Київ, 2003. Вип.3. С.29-38.
53. Заранський В. І. *Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки:* автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2001. 20 с.
54. Зінків І. Я. Камерно-інструментальна музика. *Історія української музики в шести томах: Том 2. Друга половина XIX століття* / ред. кол. тому Т. П. Булат, О. С. Олійник, А. К. Терещенко. Київ: Наукова думка, 1989. С. 284-305.
55. Ильина А. Постмодернистические тенденции в музыке Валентина Сильвестрова. *Українське музикознавство: Зб. статей.* Київ, 2004. Вип. 33. С. 487-497.
56. Івченко Л. *Реконструкція нотної колекції графа К. Розумовського за каталогами XVIII сторіччя.* НАН України. Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського. Київ, 2004. 646 с.
57. Калениченко А. П. Камерно-інструментальні ансамблі. *Історія української музики в шести томах: Том 4. 1917-1941* / відп. ред. Л. О. Пархоменко. Київ: Наукова думка, 1992. С. 265-286.
58. Карапінка М. Альтова соната початку XIX ст.: шляхи становлення романтичної образності та стилістики. *Виконавське мистецтво. Камерно-*

інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Львів, 2013. С. 84-91.

59. Карапінка М. З. *Жанрова парадигма європейської сонати для альту і фортепіано 18-20 століть*: дисерт. на зд. наук. ст. канд. мистецтвознавства. Львів, 2011. 248 с.

60. Катрич О. До питання визначення поняття «інтонаційна атмосфера музичного твору». *Слово, інтонація, музичний твір: зб. ст.* Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2003. Вип. 27. С. 43-48.

61. Катрич О. Інтерпретаційні механізми виконавського мистецтва та музичний стиль. *Наукові збірки ЛНМА ім.М.Лисенка: Загальне та спеціалізоване фортепіано у мистецькому просторі України. Серія: Виконавське мистецтво : зб.ст.* Львів: Сполом, 2012. Вип. 27. С. 94-101.

62. Катрич О. Т. *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 16 с.

63. Кашкадамова Н. *Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано). XIV-XVIII ст.* Тернопіль: СМП «Астон», 1998. 300 с.

64. Керецман Н. П. Українсько- чеські музичні зв'язки в останній третині XIX – на початку XX ст. *Науковий вісник УжДУ. Серія «Історія».* Ужгород, 1999. Вип.4. С. 74-81.

65. Кияновська Л. Діяльність німецьких, австрійських та чеських музикантів в Галичині у XIX ст. *Musica Galiciana.* – Rzeszow: WWSP, 2000. Т. V. S. 119-127.

66. Кияновська Л., Карась Г. *Роман Придаткевич – здійснення життєвого проєкту: монографія.* Прикарпат. нац. ун-т ім. В.Стефаника. Івано-Франківськ, 2025. 523 с.

67. Кияновська Л. *Мирослав Скорик: людина і митець.* Львів, 2008. 591 с.

68. Кияновська Л. *Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи*. Львів: «Сполом», 1998. 207 с.
69. Кияновська Л., Пороховник Ю. *“Празька школа” львівських композиторів та їхня роль у музичному житті краю*. Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтво. Львів, 2005. Вип. 5. 159 с.
70. Кияновська Л. *Українська музична культура (навчальний посібник)*. Київ: ДМЦНЗКМ, 2002. 163 с.
71. Ковба Ж. М. *Чеська еміграція на Україні в другій половині XIX – на початку XX ст.*: автореф. дис. ...канд. іст. наук. Львів, 1974. 19 с.
72. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму. *Феномен української національної музичної мови*. Львів: НТШ, 2000. С. 218-254.
73. Козаренко О. Національний музичний семіоз в умовах стратифікації мовно-стильового процесу. *Феномен української національної музичної мови*. Львів: НТШ, 2000. С. 183-217.
74. Козаренко О. *Феномен української національної музичної мови*. Львів, 2000. 285 с.
75. Коляда Н. Соната для скрипки соло в творчості українських композиторів XXI ст.: сучасні тенденції осмислення жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького держ. пед. університету імені Івана Франка*. Вип. 52. Т. 2. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 57-66.
76. Коменда О. *Поняття жанру у сучасному музикознавстві. Музична україністика: сучасний вимір*. Київ: ІМФЕ, 2009. Вип.3. С. 120-140.
77. Корній Л. *Історія української музики. Друга половина XVIII століття*. Київ-Харків-Нью-Йорк: Вид. М. П. Коць, 1998. Ч. 2. 388 с.
78. Корній Л., Сюта Б. *Історія української музичної культури*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2011. 736 с.

79. Корсак Р.В. *Історія українсько-чеських міждержавних відносин (кінець XX- початок XXI століття): Навчальний посібник*. Ужгород, 2016. 54 с.
80. Костюк О. Г., Калениченко А. П. Камерно-інструментальна музика. *Історія української музики в шести томах: Том 3. Кінець XIX – початок XX століття*. К.: Наукова думка, 1990. С. 235-273.
81. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*. Київ, 2017. Вип. 55. С.70–81.
82. Кршенек Е. Лекції з дванадцятитонового контрапункту. *Українське музикознавство (науково-методичний міжвідомчий щорічник) / ред. І. Ф. Ляшенко*. Київ: Музична Україна, 1969. С. 247-295.
83. Курило Л. Математичний аспект структуралізму в творчості Леоніда Грабовського. *Записки НТШ: Праці Музикознавчої комісії*. Львів, 2009. Т. ССLVIII. С. 311-321.
84. Лаврик Н. І. Деякі питання виконавської інтерпретації камерних творів сучасних українських композиторів. *Музичне мистецтво: Зб. наук. статей*. Донецьк: Юго-Восток, 2005. С. 178-188.
85. Ланцута Л. В. *Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції*: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1998. 19 с.
86. Ляхіна Т. Фантазія у скрипковій музиці XIX століття. *Виконавське музикознавство: Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 82. С. 69-78.
87. Майбурова К. *«Батьківщина» - цикл симфонічних поем М. Дремлюги*. Київ: Мистецтво, 1966. 35 с.
88. Майбурова К. *Віталій Кирейко*. Київ: Музична Україна, 1979. 48с.
89. Майбурова К. *Микола Васильович Дремлюга. Нарис про життя і творчість*. Київ: Музична Україна, 1968. 86 с.
90. Мельник А. О. Стилізація барокових жанрів в українській скрипковій мініатюрі початку XXI століття: специфіка формування музичної

свідомості. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2020. Вип.19-20. С.151-168.

91. Менцінський Т. Віолончельна соната В. Сильвестрова в аспекті розвитку жанру. *Науковий вісник НМАУ ім.П.Чайковського: Естетика і практика мистецької освіти*. Київ, 2008. Вип.74. С. 194-204.

92. Меднікова Г. *Українська і зарубіжна культура XX століття*. Київ: Знання, 2002. 216 с.

93. Мірошніченко С. Теоретичний аналіз як умова виконавських інтерпретацій поліфонічного твору (на прикладі циклу В. Іванова). *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Серія: Музичне виконавство*. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2001. С. 100-114.

94. Морозевич Н. Народно-професіональний синтез у сучасному бандурному мистецтві (на прикладі Першої сонати М. Дремлюги). *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2001. Вип. 18. С. 70-83.

95. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство*. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3–10.

96. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство*. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–14.

97. Муляр П. М. *Стиль твору і виконавської інтерпретації в аспекті взаємодії класичного та аklasичного у фортепіанному мистецтві: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства*. Одеса, 2009. 17 с.

98. Немкович О. Українська музична естетика першої половини XX століття. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського: Культурологічні проблеми української музики (Наукові дискурси пам'яті акад. І. Ф. Ляшенка)*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 131-138.

99. Новак А. Еволюція музичних жанрів у XX ст. в когнітивній інтерпретації. Поняття музичного жанру – проблеми сучасної методології та художньої практики. *Українське музикознавство: наук.- метод. зб.* Київ, 2004. Вип. 33. С. 438- 447.

100. Однолькіна М.С. *Гене́за та специфіка української скрипкової фантазії в контексті розвитку жанру: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства*. Львів, 2020. 18 с.
101. Ольховський А. *Нарис історії української музики. До 90-річчя Національної музичної академії ім. П. Чайковського*. Київ: Музична Україна, 2003. 510 с.
102. Павелко Л., Загребельна Н. Культурні зв'язки України і Чехословаччини в 20-30-х рр. ХХ ст. *Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова*. Київ, 1998. С. 151-154.
103. Павленко О. *Український флейтовий концерт: гене́за та тенденції розвитку: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства*. Львів, 2012. 18с.
104. Павлий Г. И. Аутентичный стиль исполнения и музыка И. С. Баха. *Теория и история музыкального исполнительства: Сб. науч. трудов*. К., 1989. С. 31-49.
105. Павлишин С. Л. Грабовський. *Контрасти : XVI Міжнародний фестиваль сучасної музики. 24. 09 – 10. 10 2010*. Львів, 2010. С. 22-24.
106. Пилатюк І. М. Проблеми інтерпретації третього скрипкового концерту Мирослава Скорика. *Музичне мистецтво : Зб. наук. статей*. Донецьк: Юго-Восток, 2004. Вип. 4. С. 245- 252.
107. Письменна О. П'ять характерних п'єс Леоніда Грабовського – зразок українського авангарду 1960-х років. *Музикознавчі студії : Зб. статей*. Львів: Сполом, 2008. Вип. 18. С. 74- 83.
108. Пірієв О. *Стильова еволюція камерно-інструментальної творчості Макса Регера: дисерт. ... канд. мистецтвознавства*. Київ, 2021. 212с.
109. Пістунова Т.В. *Українська інструментальна музика. Музично – текстологічний аналіз: Навч. посібник*. Київ: Вид-во Ліра, 2017. 132с.
110. Пультер С.О. *До витоків українсько-чеських культурних взаємин. Інтернет видання*, 2004. URL: <https://studentam.net.ua/content/view/7750/97/>

111. Пясковський І. Неоготичні риси в музиці Леоніда Грабовського. *Старовинна музика: Сучасний погляд. Ars medievalis – Ars Contemporalis: Наук. вісник НМАУ ім. П. Чайковського: Зб. статей*. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2006. Кн. 2. С. 239-247.
112. Ржевська М. *На зламі часів*. Київ: Автограф, 2005. 352 с.
113. Ржевська М. Проблеми динаміки виконавського мистецтва в українській музичній культурі 20-х років. *Музичне виконавство: Зб. Статей*. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2000. Кн. 2. Вип. 8. С. 35-43.
114. Рябоконева М.О. Поняття «неокласицизм» у сучасному музикознавстві. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. Вип.1. С. 179-184.
115. Савицька Н. Скрипкова соло-соната Б. Бартока: повернення до джерел. *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Виконавське мистецтво: Зб. статей*. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2011. Вип. 25. С. 62- 71.
116. Сальбочи Б., Бониш Ф. *Жизнь Б. Бартока в иллюстрациях*. Будапешт: Корвина, 1963. 82 с.
117. Свірідова С. В. Композитор Олександр Зноско-Боровський. Невідомі сторінки біографії. *Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць*. Київ: Міленіум, 2011. Вип. 20. С. 108-116.
118. Семененко Н. Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу «композитор – виконавець – музичний простір». *Музична україністика: сучасний вимір: Зб. наук. ст. пам'яті композитора та музикознавця, д-ра мистецтвозн., проф. Антона Мухи*. Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2009. Вип 3. С. 94–104.
119. Слюсар Т. М. *Львівська камерно-інструментальна соната в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру: дис. канд. мистецтвознавства*. Львів, 2010. 198 с.
120. Старюченко Н. Діалог культурних традицій у вокальних циклах українських композиторів на прикладі творчості М. Колесси та М. Дремлюги.

Музичне мистецтво і культура. Одеса: Друкарський дім, 2006. Вип. 7. Кн. 1. С. 206-216.

121. Степаненко М. Б., Фільц Б. М. Інструментальна музика. *Історія української музики в шести томах. Том 1: Від найдавніших часів до середини XIX століття* / гол. ред. М. М. Гордійчук. Київ: Наукова думка, 1989. С. 283-317.

122. Степаненко М. Три долі. *Музична україністика: сучасний вимір*. : зб. наук. статей на пошану Б. Фільц. Київ, 2010. Вип. 5. С. 213-216.

123. Степурко В.І. *Аналіз музичних творів*. Навчальний посібник. Київ, 2020. 140 с.

124. Стеценко В. Арканджелло Кореллі – основоположник італійської скрипкової школи. *Українське музикознавство: Науково-методичний міжвідомчий щорічник*. Київ: Музична Україна, 1985. Т. 10. С. 166-179.

125. Стоянова А. *Нові жанрові парадигми творчості українських композиторів останніх десятиліть XX – початку XXI століть* : дис. канд. мистецтвознавства. Одеська нац. муз. академія: Одеса, 2019. 220 с.

126. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини XX століття. Дослідження. Київ: Видавничий дім “Академперіодика” НАН України, 2004. 120 с.

127. Тукова І. О понятті «жанровий стиль». *Музичний стиль : теорія, історія, сучасність*. Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського: Зб. ст. Київ, 2004. Вип.38. С.27-33.

128. Тукова І. Роль жанра в музикальному произведеніи как целостности. *Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського. Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства: Зб. ст.* Київ, 2005. Вип. 48. С. 50-57.

129. Тукова І. Г. *Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини XX століття*: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 21с.

130. Тучинська Т. Проблема розуміння музичного тексту в сучасній науці. *Наук. вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Серія: українська та світова музична культура. Сучасний погляд: Зб. статей.* Київ, 2005. Вип. 36. Кн. 1. С.121-125.

131. Хай М. Скрипка – традиційний інструмент українців. *Пам'яті В. Гошовського. 1922-1996 рр.: Зб. статей та матеріалів.* - [упор. В. Пасічник]. Львів, 2006. С. 185-195.

132. Хай М. Традиційна інструментальна музика українців. Жанрова класифікація й сучасні жанрово-стильові трансформації. *Проблеми етномузикології: Зб. наукових праць.* - [ред.-упор. О. І. Мурзина]. Київ, 2004. Вип.2. С. 92-109.

133. Харандюк Н. Особливості “діалогу” українських композиторів з фольклором (на прикладі сольних обробок Б. Лятошинського і М. Дремлюги). *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. Еволюційні процеси в музичному мистецтві. Від минулого до майбутнього: Зб. наукових праць.* Київ: Музична Україна, 2006. С. 66-78.

134. Харнонкурт Н. *Музика як мова звуків.* Суми: Собор, 2002. 184 с.

135. Хуан Цзечуань. *Соната як жанрова форма та сонатність як принцип музичної композиції в світлі діалогічного музикознавчого методу:* автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. Одеса, 2015. 19 с.

136. Шестеренко І. В. Становлення і розквіт Віталія Кирейка - 1940-1960 рр. *Науковий вісник Національної музичної академії П.І. Чайковського.* Київ, 2016. Вип. 114. С. 182-196.

137. Шестеренко І. Жанрова амплітуда камерно-інструментальної творчості В. Кирейка. Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка: *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Серія: Виконавське мистецтво.* Львів:, 2010. Вип. 24. Кн. I. С. 171-181.

138. Шестеренко І. *Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики.* Київ: Купріянова, 2008. 427 с.

139. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка)*. Київ, 2002. С. 154–177.
140. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 367 с.
141. Щепакін В. М. Чеський музичний Харків XIX – початку XX ст. Доповідь на краєзн. чит-х у Харків. держ. наук. б-ці ім. В. Г. Короленка, 19. 09. 2015р. Харків: ХДНБ, 2015. URL: <https://www.calameo.com/books/004761641a7bdb36226c4>
142. Юдкін І. Бароковий мелос та український музичний фольклор. *Українське бароко та європейський контекст*. Київ: Наукова думка, 1991. С. 215-219.
143. Ядловська З. Г. *Українське скрипкове мистецтво 60-80-х років XX століття: тенденції розвитку*: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2008. 23 с.
144. Ясіновський Ю. Між Сходом і Заходом: українська музика на шляху від Середньовіччя до ранньо-новітнього часу. *Musica Galiciana: Матеріали I наукової конференції*. Ряшів, 1997. С. 35-43.
145. Bagier G. *Max Reger*. Deutsche Verlags – Anstalt Stuttgart Berlin, 1923. 320 S.
146. Eichborn H. *Zur Geschichte der Instrumental Musik. Eine productive Kritik*. Leipzig: Verlag von Breitkopf und Hartel, 1885. 66 S.
147. Flašar Martin. *Jan Novák, žák Bohuslava Martinu*. Magisterská diplomová práce. Brno, 2005. 95 s.
148. Flašar M. Composer Jan Novák between inner and outer exile (1948-1968). *Vplyv ideológií a spoločensko-politických kríz na hudobnú kultúru po 2. svetovej vojne*. VŠMU Bratislava. 2024. URL: <https://www.muni.cz/en/research/publications/2465467>
149. Gatscher E. *Die Fugentechnik Max Reger*. Engelhorn's Nachf. Stuttgart, 1925. 260 S.

150. Grosschmidtova Rebecca. *Jan Novak: Sonata Solis Fidibus. Analýza a kontext.* Brno, 2020. 54 S.
151. Havlik Jaromir. *Jaroslav Doubrava: Skladatel v sevřeni dvou totalit.* Praha, 2002.
152. Hanuš Jan. O jednotě života a díla Jaroslava Doubravy. *Hudební rozhledy* 32. č. 4. 1979. S. 183-184.
153. Hretchyn O. Барокові проєкції жанру сонати для скрипки соло в творчості Йоганна Себастьяна Баха і Георга Філіпа Телемана [Barokowe projekcje gatunku sonaty na skrzypce solo w twórczości Jana Sebastiana Bacha i Georga Philippa Telemanna]. *Wartosci w muzyce. Muzyka w srodowisku spolecznym* [red. J. Uchyly-Zroski]. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Slaskiego, 2012. Tom 4. S. 153-162.
154. Josephson N. S. Unifying stylistic syntheses in the late compositions (1939–1945) of Béla Bartók. *Studia Musicologica*, 2017. Vol. 58. № 2. P. 147–173.
155. Kijanowska – Kaminska L. «Szkola praska» ukraińskich kompozytorów Lwowskich i jej rola w życiu muzycznym Galicji w latach dwudziestych XX wieku. *Musica Galiciana / Red. G. Oliwy.* Rzeszów, 2010. T.XII. S. 177-186.
156. Klauwell O. *Geschichte der Sonate von ihren Anfängen bis zur Gegenwart.* Köln: a Rh: Leipzig: H. vom Endes, Universal – Bibliothek für Musikkultur. 128 S.
157. Lorenzen J. *Max Reger als bearbeiter Bachs.* Wiesbaden, 1982. 258 S.
158. Matthys L. The polyphonic nature of Bach's Solo Violin Sonatas and Partitas: more than meets the eye and the ear. 30.07.2025: <https://www.thestrad.com/playing-hub/the-polyphonic-nature-of-bachs-solo-violin-sonatas-and-partitas-more-than-meets-the-eye-and-the-ear/20011.article>
159. Mazepa L. Kultura muzyczna Galicji w tematyce badawczej naukowców z Polski i Ukrainy (Metodologiczne aspekty wyświetlenia kultury muzycznej Lwowa i Galicji Wschodniej). *Galicja: 1772 – 1918: Problemy*

metodologiczne, stan i potrzeby badan [Y 3x momax]. Rzeszow: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2011. T.3. S. 148-166.

160. Mráčková, J. *Jan Novák ve vzpomínkách přátel – sborník k 90. výročí narození skladatele*. Spolek přátel hudby při Filharmonii Brno, 2011. 68s.

161. Nedbal, M., St. Pierre, K., & Vlhová-Wörner, H. (Eds.) *A history of music in the Czech lands*. Cambridge University Press, 2025. 525 p.

162. Pedzoldt R. *Johann Sebastian Bach. Sein Leben in Bildern*. Leipzig: Verlag Enzyklopedie, 1959. 36 S.

163. Poppen H. *Max Reger*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1918. 93 S.

164. Pospichal J. *Česká houslová sonáta první poloviny dvacátého století ve středoevropském kontextu*. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Katedra strunných nástrojů. Brno, 2020. 156 s.

165. Reismann A. *Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerkes*. Freidenau, 1879. 165 S.

166. Riemann H. *Analyse von J. S. Bachs "Kunst der Fuge"*. Leipzig: Hesse Verlag, 1894. 166 S.

167. Rybářová A. *Sei Sonate a Violino Solo e Basso, Op. 1 (1739) od Václava Vodičky: Bakalářská práce*. Univerzita Karlova. Praha, 2024. 67 s.

168. Sedlar P. Bohuslav Martinu's sonatas for violin and piano. *Diplomová práce: Akademie of performing arts in Prague*. Prague, 2020. 51 s.

169. Segnitz E. *Max Reger. Abriss seines Lebens und Analyse seiner Werke*. Leipzig: Historia Verlag P. Schraepler, 1922. 126 S.

170. Seiffert M. G. Ph. *Telemann Singe, Spiel und Generalbass – Übungen. 2-te Auflage*. Berlin: Leo Liepmanns Sohn. Antiquariat, 1921. 49 S.

171. Škarda R. *Polystylovost a koláž v české hudbě 2. poloviny 20. Století*. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. Dizertační práce vedoucí práce. Praha, 2011. 189 s.

172. Studeny B. *Beitrage zur Geschichte der Violinsonate im 18.Jahrhunderts*. Verlag, 1911. 120 S.

173. Suchowiejko R. *Henryk Wieniawski – kompozytor na tle wirtuozowskiej tradycji skrzypcowej XIX wieku*. Poznań: Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego, 2005. 298 S.

174. Wolfrum P. Johann Sebastian Bach. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1910. 180 S.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Список опублікованих праць за темою дисертації

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові у галузі «Мистецтвознавство»

1. Гретчин О. В. Еволюція поглядів на виконання сонат і партит для скрипки соло Й. С. Баха. *Музикознавчі студії Волинського інституту мистецтв ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*: зб. наукових праць. Луцьк, 2010. Вип. 6. С. 111–118.
2. Гретчин О. В. Формування скрипкової соло-сонати у творчості Арканджело Кореллі. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: “Мистецтвознавство”*. Тернопіль, 2010. Вип. 1. С. 3–7.
3. Гретчин О. В. Жанр сонати для скрипки соло у творчості Макса Регера. *Вісник Прикарпатського університету. Серія: “Мистецтвознавство”*. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 21–22. С. 290–293.
4. Гретчин О. В. Сонати для скрипки соло І. Є. Хандошкіна в контексті української культурної традиції. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: “Мистецтвознавство”*. Тернопіль, 2011. Вип. 2. С. 3–8.
5. Гретчин О. В. Жанр української сонати для скрипки соло в контексті постмодерністичних тенденцій ХХ століття (на прикладі соло-сонат М. Дремлюги і В. Кирейка). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2013. Вип. 30 : Музикознавчі студії. С. 231–241.

Стаття в науковому виданні, затвердженому МОН України

6. Гретчин О. В. Неокласичні тенденції у сонатах для скрипки соло Густава Кржівінки та Яна Новака. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Київ, 2025. Вип. 34. С. 153–162.
<https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2025.34.21>

Стаття в науковому іноземному виданні

7. Hretczyn O. Барокові проєкції жанру сонати для скрипки соло в творчості Йоганна Себастьяна Баха і Георга Філіпа Телемана [Barokowe projekcje gatunku sonaty na skrzypce solo w tworczości Jana Sebastiana Bacha i Georga Philippa Telemanna]. *Wartosci w muzyce. Muzyka w srodowisku spolecznym* [red. J. Uchyly-Zroski]. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Slaskiego, 2012. Tom 4. S. 153-162.

Відомості про апробацію результатів дослідження

III всеукраїнська науково-практична конференція “Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX-XXI століть”, м. Дрогобич, 19-20 березня 2010 р. Тема доповіді: «Еволюція поглядів на виконання сонат і партит для скрипки соло Й. С. Баха»; Молодіжна міжнародна конференція Музикознавчої комісії НТШ (Молодіжна секція), м. Львів, 27 травня 2010 р. Тема доповіді: «Формування жанру сонати для скрипки соло у творчості Арканджелло Кореллі»; Всеукраїнська науково-практична конференція “Універсализм творчої постаті Лесі Дичко та сучасний мистецький контекст”, м. Івано-Франківськ, 6-9 жовтня 2010 р. Тема доповіді: «Соната для скрипки соло у творчості Макса Регера»; Наукова конференція “Молоде музикознавство — 2011”, м. Львів, 10 лютого 2011 р. Тема доповіді: «Дві моделі барокової сонати для скрипки соло»; Наукова конференція, присвячена пам’яті проф. Яреми Якуб’яка, м. Львів, 16 жовтня 2012 р. Тема доповіді: «Сонати для скрипки соло Олександра Зноско-Боровського в контексті розвитку жанру»; Міжнародна науково-практична конференція «Кроскультурний діалог науки і мистецької практики в музичному театрі доби високих технологій» (секція 3: Діалог науки, композиторської творчості та сценічної практики), м. Київ, 25-27 березня 2026 р. Тема доповіді: «Жанрова модель сонати для скрипки соло у музиці XX століття взаємодія композиторського мислення та виконавської практики у контексті сценічної інтерпретації» ; V Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтво та освіта: новації і перспективи», м. Київ, 23 квітня 2026 р. Тема доповіді: «Сонати для скрипки соло українських і чеських композиторів у сучасній виконавській та музично-освітній практиці».

ДОДАТОК Б

Нотографія сонат для скрипки соло

Б.1 Список сонат для скрипки соло українських композиторів

1. *Волинський М.* Соната для скрипки соло d-moll. Рукопис. Львів, 1999. 15 с.
2. *Грабовський Л.* Соната для скрипки соло C-dur, тв. 8. 1959. - [Ред. скр. партії М. Дікермана]. 15 с.
3. *Дремлюга Н.* Соната для скрипки соло g-moll в 3-х ч. [б. д]. [Ред. А. Н. Горохова]. (Копія рукопису). 23 с.
4. *Зноско-Боровський О.* Соната (№1) для скрипки соло op. 27 (присв. Л. М. Ревуцькому), G-dur. [Ред. Н. Будовського]. Київ: Мистецтво, 1952. 10 с.
5. *Зноско-Боровський О.* 2-а соната для скрипки соло, a-moll. - [Ред. О. М. Горохова]. (Копія рукопису). Произв. комб. Укрмузфонда, 1965. 10 с.
6. *Зноско-Боровський О.* Поема (Сон.№2) для скрипки соло a-moll // Твори українських радянських композиторів для скрипки соло. (Репертуар для музичних училищ та консерваторій). Київ: Музична Україна, 1976. С. 18-21.
7. *Зноско-Боровський О.* 3-я соната для скрипки соло. [Ред. О. М. Горохова]. (Копія рукопису). Произв. Укрмузфонда, 1965. 11 с.
8. *Зноско-Боровський О.* Соната №2 (та ж соната №3) для скрипки соло // Твори українських радянських композиторів для скрипки соло. (Репертуар для музичних училищ та консерваторій). [Упор. та ред. О. М. Горохова]. Київ: Музична Україна, 1976. С. 22-26.
9. *Кирейко В.* Соната №1 для скрипки соло, G-dur // Твори українських радянських композиторів для скрипки соло. (Репертуар для музичних училищ та консерваторій). [Упор. та ред. О. М. Горохова]. Київ: Музична Україна, 1976. С. 27-34.

10. *Кирейко В.* Соната №2 для скрипки соло, а-moll // Твори українських радянських композиторів для скрипки соло. (Репертуар для музичних училищ та консерваторій). [Упор. та ред. О. М. Горохова]. Київ: Музична Україна, 1976. С. 34-42.

11. *Мацієвський І. В.* Соната для скрипки соло в 6-ти частинах. Копія рукопису.

12. *Хандошкин І.* Три сонати и ария для скрипки соло, [Соч.3]. - [Ред. І. Ямпольского]. М.: Музгиз, 1954. 31 с.

Б.2 Сонати для скрипки соло чеських композиторів

1. *Doubrava Jaroslav.* Sonáta pro housle solo. Orbis: Praha, 1942. 7 s.
2. *Krivinka Gustav.* Sonata per violino solo, op.33. (dedicato al maestro Libor Hlavacek). Panton: Praha, 1961. 22 s.
3. *Matys Jiri.* Sonata c.1 pro housle solo. 1977. 10 s.
4. *Matys Jiri.* Sonata c.2 pro housle solo (čtyři krátké věty). 1991. 9 s.
5. *Matys Jiri.* Sonata c.3 pro housle solo (variační). 1993. 6 s.
6. *Matys Jiri.* Sonata c.4 pro housle solo (jednověta). 1994. 7 s.
7. *Matys Jiri.* Sonata c.5 pro housle solo. 1995. 8 s.
8. *Matys Jiri.* Sonata c.6 pro housle solo. 1996. 11 s.
9. *Novak Jan.* Sonata solis fidibus for violino solo. 14 s.
10. *Schulhoff Erwin.* Sonate pour violon seule (Georg Mall in Freundschaft). Universal Edition, 1927. 9 s.

ДОДАТОК В

Структура сонат українських композиторів

В.1. *Олександр Зноско-Боровський. Соната №1, ор. 27. G-dur (1952). Ред. Н. Будовського.*

I ч.	II ч.	III ч.	IV ч.
Adagio con molto espressione	Allegro desico	Andante mesto (Інтермеццо)	Maestoso e largamente
Прелюдія (пр. 3ч. ф.)	Фуга	Куплетна форма	Рондо
g-moll	G (h-D-G)	g-moll	G-dur
Лірико-пісенний тематизм, в сер.р. – драматизований.	Тема – вузькооб'ємна поспівка-веснянка, варіантність як принцип темат. розвитку.	Ліричний центр; гуцульський лад; епічно-ліричний тематизм, образ вн.-загл., елементи імпровізаційності.	Жанрово-танцювальний; коломийкові ритми; гуцульський лад.

В.2. *Микола Дремлюга. Соната для скрипки соло, g-moll. Ред. О. Горохова. [б.р.]*

I ч.	II ч.	III ч.
Allegro	Andante moderato	Allegro
Сонатне allegro	Скл. 3-ч. форма	Рондо
g-moll	D-dur	g-moll
Г.П.- танц., стрімка (g); Зв.П.-танц., B-d-F(терц.спів.); П.П.- лір.-пісенна(a-fis-A-a); жанрово-характерні ритми у розробці; гуцульський лад.	Контраст між образними сферами: Крайні розділи – розповідний хар-р, епіко-лір. тематизм; Сер.р.- стрімкий, контрастний.	Жанрово-танцювальний; гуцульський лад.

В.3. *Олександр Зноско-Боровський. Соната №2 («Поема»), a-moll.*
Ред. О. Горохова (1965)

I-частинна
Умовно поділяється на 3 розділи: Andante mesto, Allegro animato, Allegro.
Мішана форма: <i>сонатність</i> (діалог 2 партій) + <i>варіаційність</i> (різні прояви містичної сфери).
a-moll
Г.П.- вн.-заглиблена, зосереджена; П.П.-драматична,рішуча, іронічна.
оновлення музичної мови (зб.інтервалів,різкі зміни регістрів); неоромантичне мислення (широта музичної лінії,масштаби розвитку); віртуозна експресія скрипкової партії.

В.4. *Віталій Кирейко. Соната №1, G-dur.* Ред. О. Горохова. (1976)

I ч.	II ч.	III ч.
Дума	Інтермеццо	Рондо
Сон. ф. без розробки	Риси концентр. ф. (3 теми)	рондо
g-moll	e-moll	G-dur
епіко-ліричний тематизм; імпровізаційність вислову; елементи думної речитації; гуцульський лад.	поліфонічні елементи; риса танцювальності; імпровізаційність.	жанрово- танцювальний; 3 теми; пісенно- танцювальний тематизм; етно-характерні інтонації.

В.5. *Віталій Кирейко. Соната №2, a-moll.* Ред. О. Горохова (1976)

I ч.	II ч.	III ч
Allegro non troppo	Романс (Moderato assai e cantabile)	Allegro con brio
Сон. ф. без розробки	Скл. 3-ч. ф.	3-част. форма
a-moll	F-dur	a-moll
імпровізаційні елементи; елем. фріг. та гармон. ладів (↓II та ↑VII ст.)	лаконізм вислову; вишукані мелод.звороти;	вишукано-скерцозний фінал; «perpetuum mobile»;

	рафінована інстр.фактура; тематизм- близький до фольк.зразків.	сер.р.-романт. наспівність тематизму, крайні р.-скерцозно- танц.
--	---	---

В.6. *Леонід Грабовський*. Соната C-dur, тв. 8 (1959), ред. М. Дікермана

I ч.	II ч.	III ч.
Allegro desico	Маленька серенада (Andante assai)	Vivace
Сон. ф.	Скл. 3-ч. ф.	Рондо-соната
алюзії до соло-сонати С. Прокоф'єва; неокласична чіткість побудови; акорди на осн. подв.ч.4, подв.ч.5 як авторські асоціації.	Самоакампанемент, емоц.-романтизований тип вислову, широта мелод. лінії,	Бурхлива, стихійна, велика роль музичних термінів, насичена технічно-виразовими прийомами, серія – в основі П.П.

В.7. *Мирослав Волинський*. Соната, d-moll (1999).

I ч.	II ч.	III ч.	IV ч.
Сон. ф.	Скл. 3-ч. ф.	Скл. 3-ч. ф.	Рондо-соната
	Ліричний центр	Скерцо	Кульмінація сонати
Класична чіткість побудови; романтизоване передання дійсності: емоц.- напружені розробкові епізоди, часті модуляції (мінливість), динамізація.		Динамічні контрасти, типові для композитора динамічні репризи.	Центр.епізод- фуга (переміщення фуги з II ч. у Баха у фінал).

В.8. *Ігор Мацієвський*. Соната для скрипки соло в 6-ти частинах

I ч.	II ч.	III ч.	IV ч.	V ч.	VI ч.
Прелюдія	Allegro dramatico	Інтерл юдія	Allegro scherzando	Adagio	Fuga a Presto
Куплетна ф., коломийкові ритми, алюзії з грою троїстих музик, імпровізаційні сть.	Співставленн я лірично- інтимної та бурхливо- архаїчної сфер, взаємопрони кнення жанрів козачка і гуцулки (подібно до сюїт-гуцулок).	Відтво рення інтонаці й плачу, голосінн я (зв'язок з фольк. джерела ми).	Тематичні та ритмо- структурні зв'язки з II ч., діалог муз.мови комposito ра з елем- ми архаїчного фольклору, перемін-ть розміру, сольно- віртуозне трактуванн я інструмент у.	3ч. ф. Трансфор ма-ція ліричної сфери III ч. в напрямі експресивн ої виразності, речитатив ність, переклик. з інтонаціям и думної речитації.	3 розділи, фуга і 2 рондо; драмати чна, стрімка, бурхлив а, технічно - оснащен а.

ДОДАТОК Г

Структура сонат чеських композиторів

Д.1. *Ервін Шюльгофф*. Соната для скрипки соло (1927).

I ч.	II ч.	III ч.	IV ч.
Allegro con fuoco A1A2A3+Coda	Andante cantabile A1A2A3	Scherzo. Allegretto grazioso ABA1	Finale. Allegro risoluto A1A2A3+Coda
Проста тричастинна форма з рисами сонатності та кодою	Проста тричастинна форма з розвиваючою серединою	Складна тричастинна форма з контрастною серединою	Проста тричастинна форма з рисами сонатності та кодою
In D, in G	In D, in G, in A	In G	D-dur, in G
Основна тема – енергійна, активна танцювальна. Протягом трьох розділів відбувається «боротьба» з нестійкістю, що створює яскраву та контрастну тематику.	Основна тема зв'язна і наспівна, проте не виразна. Синкопований метро-ритм утворює зв'язок з танцювальністю. Середня частина розвиваюча, контраст створюється за рахунок невинного руху вперед. Реприза вносить заспокоєння.	Основна тема утворює зв'язок з I частиною. Частина насичена танцювальними ритмами, має градційний характер.	Енергійний та рішучий фінал з яскраво вираженою драматичною кульмінацією.

Д.2. Ярослав Добрава. Соната для скрипки-соло (1942)

I ч.	II ч.	III ч.
Moderato ABA1B1A2	Adagio ABCA1	Allegro energico ABA1
Концентрична три- п'ятичастинна форма	Тричастинна форма з контрастно- складеною серединою	Тричастинна форма контрастною серединою
Атональність	Атональність, однак вкінці «натяк» на E-dur	In E, in G, in H
Похмурий, безрадісний характер. Чергування одноголосся і двоголосся.	Продовження попереднього настрою. Невиразна мелодична лінія, напруга наростає. Поява E-dur вкінці як просвітлення.	Основна тема – енергійна, навіть дещо наділена ліричністю. Композитор проводить мотивний варіант роботи над темою.

Д.3 Густав Кржівінка «Соната для скрипки соло» (1961)

I ч.	II ч.	III ч.	IV ч.
Preludium. Moderato AA1A2A3A4A5	Scherzo. Allegro ABA1+Coda	Ciacona. Grave lamentoso	Finale. Allegro risoluto
Вільна форма з рисами варіаційності	Складна тричастинна форма	Вісім розділів з рисами варіаційності	Сонатна форма
Моментний «проблеск» G-dur, пануюча атональність	Останній акорд - G-dur, домінуючою є атональність	Поєднання атональності з опорою in D, in A, g-moll	Тоніко- домінантове співвідношення in D-in A; D-dur
Частина написана у поліфонічній фактурі. Основна тема фігуративна, беземоційна,	Основна тема – енергійна та агресивна, змінюється темою тріо, що має іронічний та	Основна тема має секундовий інтонаційний склад, цей мотив в кожному розділі	Побудова частини за традиціями сонатної форми. Головна партія – жвава і

безлика. Не має тонального і ладового тяжіння.	задумливий характер. Використання паралельних квінт створюють алюзії до пасторальності.	розробляється по іншому. Загальний настрій частини – ностальгічний, журливий, скорботний.	енергійна, побічна – спокійна і драматична. В кінці з'являється інтонаційно наближена тема до I частини, що забезпечує зв'язок всього циклу.
--	---	---	---

Д.4. Ф. Г. Еммерт. Соната для скрипки-соло (1996)

I ч.	II ч.	III ч.	IV ч.
Lento	Delicamemente con molta calma	Sostenuto\ Vivo leggerissimo	Fuga. Energico
Вільна форма з тематичним обрамбленням (тема А).	Вільна форма	Складена форма ABA1B1A2B2	Тричастинна будова фуги з експозиційним, розробковим і репризним розділами
Атональність	Атональність	g-moll, d-moll, in G, in D. Закінчення D- dur.	in G, in D
Виклад матеріалу нелогічний. Обрамбленням слугує тема широкого дихання.	Нема вираженої основної теми, матеріал викладається хаотично	Дві теми А і В контрастні,	Основна тема фуги несе меланхолійний і пригнічений характер. В розробці композитор використовує поліфонічні прийоми – інверсію, ракохід, стрету.

Д.5. *Їржі Матис. Соната 1 (1977)*

I ч.	II ч.	III ч.	IV ч.
Allegro ma non troppo ABA1+Coda	Moderato AA1B	Vivo ABCB	Allegretto risoluto ABA1+Coda
Проста тричастинна форма із синтетичною кодою	Проста двочастинна форма	Концентрична чотиричастинна форма	Проста тричастинна форма з кодою
In G, in D (створення тоніко- домінантового співвідношення).	In Es, in G, g- moll.	In As, In D, In Dis, In Gis	cis-moll
Тема розділу А – різка і агресивна, тема розділу В зображує контрастний спокійний образ, прийом прихованої поліфонії наближує виклад матеріалу до творів Й. С. Баха	Нервова тема переривається паузами, утворюється зв'язок з I частиною.	Бурхлива гамоподібна тема змінюється гротескною пародією на марш.	Яскраве вираження ладо- тональної опори, багате взаємопроникнення тем. Загалом створюється рішучий, сміливий образ.

Д.6. *Їржі Матис. Соната 2 (1991)*

I ч.	II ч.	III ч.	IV ч.
Allegro affettuoso AB	Lento	Poco animato – misterioso	Allegretto risoluto ABA1+Coda
Складна двочастинна форма	Період типу розгортання	Період з 6 речень повторної побудови	Проста тричастинну форма
g-moll, d-moll	In A	Es-dur, g-moll	d-moll, g-moll
Крайні розділи простої тричастинної форми розділу А – це меланхолійна тема, що нагадує	Тема досить споглядальна, широкого дихання, має риси варіантності.	Всі речення мають схожий принцип розвитку та складаються з двох	Основна тема драматична, різка, рішуча і наполеглива. Їй близька тема

нав'язливе запитання. Другий розділ будується на секундових інтонаціях, що зображують зітхання і несміливу відповідь.		контрастних елементів: таємничого і ліричного.	середньої частини.
---	--	--	--------------------

Д.7. *Їржі Матис. Соната 3 (1993)*

I ч.	II ч.	III ч.	IV -VI ч.	VII ч.
ABA1	ABA1+Coda		ABA1	
Проста тричастинна форма	Проста тричастинна форма	Період	Об'єднуються разом у просту тричастинну форму	Вільна форма
g-moll	In G	In Es	B-dur, g-moll, B-dur	In G
В основній темі опора на фригійський лад. Вона плавна та загадкова.	Крайні розділи будуються на безтурботній, легкій темі. Середній розділ – основна тема I ч.	Будується на матеріалі основної теми I ч., має споглядальний характер.	Частина змальовує пасторальні образи, картини природи. Середня частина будується на матеріалі основної теми I ч.	Основна тема будується на має риси теми I частини, однак структура і логіка викладу матеріалі повністю відсутня.

Д.8. *Їржі Матис. Соната 5 (1995)*

I ч.	II ч.	III ч.	IV ч.	V ч.
Проста тричастинна форма ABA1	Проста тричастинна форма ABA1	Неподільний період	Період з трьох речень	Проста двочастинна форма
c-moll	In As, In Es, In C, In G	In G	g-moll	c-moll
Протягом всього	Дві абсолютно	Створює картину	Тема в кожному	Основна тема розділу A –

твору опора на лідійський лад. Основна тема – жвава та енегрійна, в середньому розділі – наспівна та лірична.	контрастні теми. Крайні розділи – картини природи і пасторалі, середина – танцювальність.	розгубленості, хаотичний виклад матеріалу.	реченні розвивається по іншому – риси варіантності. Має містичний, таємничий характер.	варіантний повтор основної теми I частини. Другий розділ вносить врівноваження.
---	---	--	--	---

Д.9. *Іржі Матис. Соната 6 (1996)*

I ч.	II ч.	III ч.	IV ч.
Moderato ABA1	Vivo AB	Allegretto	Allegro ABA1
Проста тричастинна форма	Проста двочастинна форма	Контрастно складена форма	Проста тричастинна форма
In G	In C, c-moll	c-moll, in G	in G
Втрата стійкості, ладова опора відсутня, тяжіння до конкретного звуку мінливе. Основна тема має схвильований, депресивний характер, домінує нестійкість.	Нервова тема переривається паузами, утворюється зв'язок з I частиною.	Кожна з частин має комплект тем, які повторюються у варіантних змінах.	Основна тема крайніх частин має активний та енергійний характер, пасажі невинно рухають вперед, символізуючи рух.